anxa
88-B
13164

Das Museum
U PAUVRE DIABLE
zu
Maubeuge

Ausstellung der aus St. Quentin und Umgebung geretteten Kunstwerke

Im Auftrage
eines Armee-Oberkommando

herausgegeben von

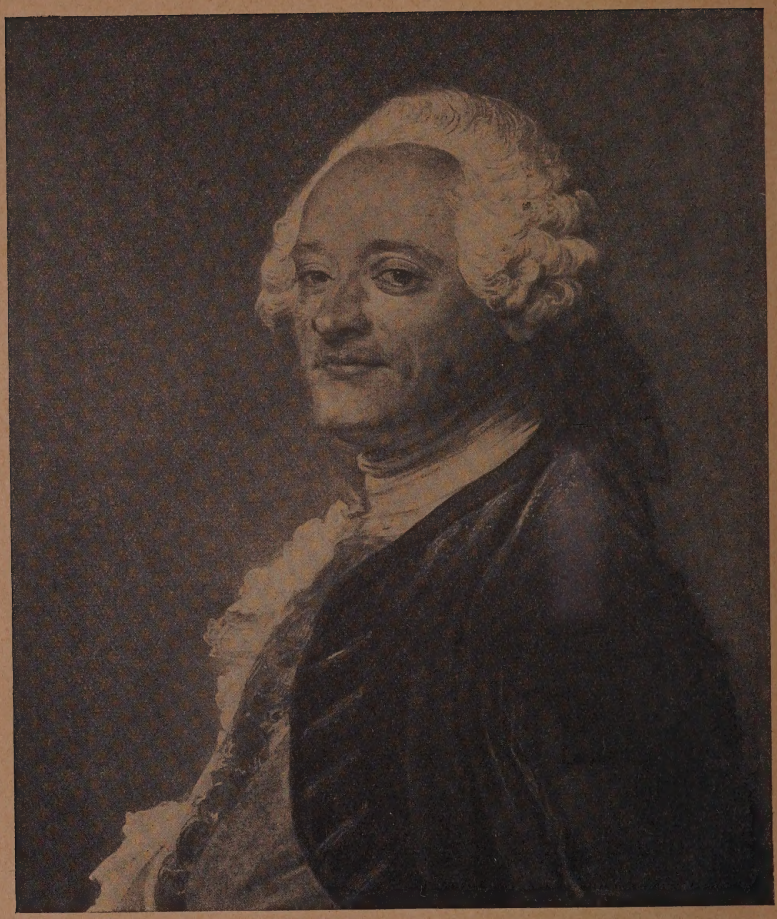
D. Frh. v. Hadeln, Lt. d. Res.

Zweite Auflage

Stuttgart
Verlag von Julius Hoffmann
1918

A. g. XIII

DAS MUSEUM „AU PAUVRE DIABLE“



Perronneau: La Tour

DAS MUSEUM AU PAUVRE DIABLE ZU MAUBEUGE

Ausstellung der aus St. Quentin und Umgebung geretteten Kunstwerke

---

Im Auftrage eines Armee-Oberkommando

Herausgegeben von

D. Frh. v. Hadeln, Lt. d. R.

Zweite Auflage

Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart
1918

Druck der
Hoffmannschen Buchdruckerei Felix Krais
Stuttgart

INHALTS-ÜBERSICHT

Die Bergung der Kunstwerke und die Entstehung des Museums 1

Würdigung der ausgestellten Kunstwerke . 8

Tafeln 29

Verzeichnis der Abbildungen 73

Verzeichnis:

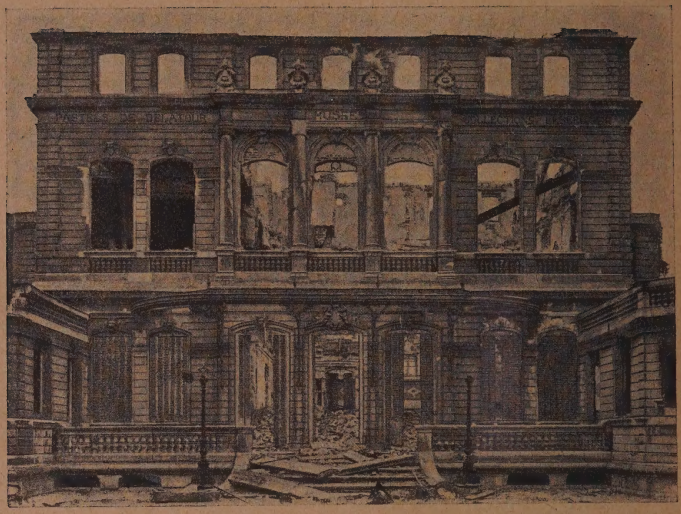
Bildwerke 77

Gemälde 79

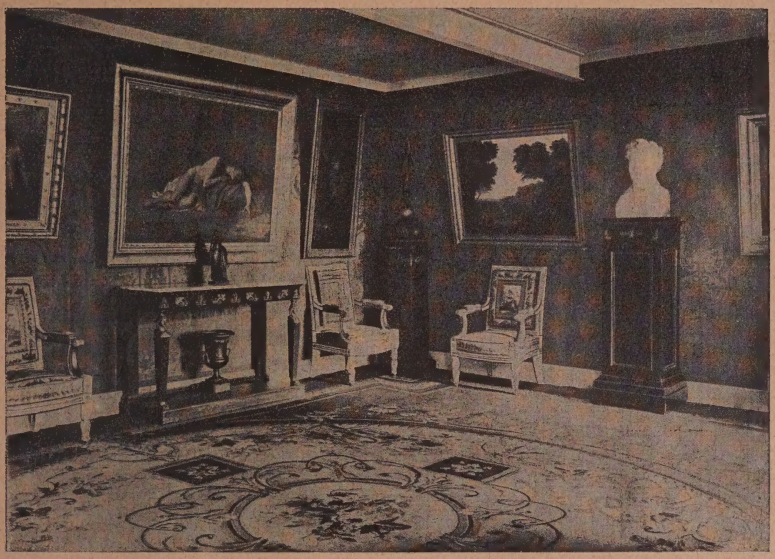
Zeichnungen 89

Bildteppiche 90

Hausrat 91



Das Museum Lécuyer nach der Beschießung vom 4. April 1917



Empire-Saal

Die Bergung der Kunstwerke und die Entstehung des Museums.

Es war vorauszusehen, welches Schicksal die feindliche Artillerie St. Quentin nach Rückverlegung unserer Linie bis an die Tore der Stadt bereiten werde, und deshalb wurde vom Armee-Oberkommando beizeiten die Sicherung des wertvollen städtischen Kunstbesitzes angeordnet.

Begonnen wurde mit dem Wichtigsten: die in ihrer Art einzige Sammlung der Pastellbildnisse von La Tour wurde mit der größten Vorsicht nach Maubeuge überführt. Die Sorge, so zart empfindliche Kunstwerke, wie es Pastelle nun einmal sind, könnten unter der Erschütterung während der Reise leiden, hat sich glücklicherweise nicht erfüllt. Unverändert, wie sie in St. Quentin von den Wänden des

Oberlicht-Galerie

Museums Lécuyer heruntergenommen worden waren, langten die Gemälde in Maubeuge an. Nach Bergung der La Tour - Sammlung wurde mit dem Verpacken der übrigen Bestände des Museums Lécuyer fortgefahren, in dessen unteren Räumen in wenig erfreulicher Überfülle Bilder, Stiche, Miniaturen, Bronzen, Elfenbeinschnitzereien und die verschiedensten Kleinarbeiten des Kunstgewerbes aufgehäuft waren. Manche Stücke in dieser Menge besaßen nur untergeordneten künstlerischen Wert, aber es erschien angezeigt, hier keinen zu strengen und einseitig künstlerischen Maßstab anzulegen, vielmehr auch auf Werte der Lokalgeschichte und Familienerinnerung Rücksicht zu nehmen und so wurde reichlich Dreiviertel dieser Sammlung in Sicherheit gebracht.

Darauf wurde mit den Bergungsarbeiten im Justizpalast begonnen. Auch hier war eine städtische Sammlung, das sog. Museum Fervaques, untergebracht: wiederum Gemälde, Werke der verschiedensten Zweige des Kunstgewerbes, eine Insektensammlung von wissenschaftlich hohem Wert und schließlich die Stadtbibliothek. Die Gemälde waren hier von so unterschiedlicher Güte und zum Teil von so großem Umfange, daß eine etwas strengere Auswahl getroffen werden mußte, zumal nun auch die Zeit drängte. Rund 50 Bilder und Zeichnungen wurden

hier verpackt, eine große Anzahl Fayencen und Porzellane, Gobelins und Möbel und schließlich die erwähnte Insektensammlung. In der Bibliothek konnte es sich auch nur um eine Auswahl unter den schätzungsweise 30000 Bänden handeln. Diese wurde getroffen nach dem Gesichtspunkte französischer Interessen: nächst einer grösseren Anzahl wertvoller alter Drucke wurde die Quentiner Lokalliteratur, ferner Quellenwerke zur französischen Geschichte, eine lange Reihe von Chroniken und Memoiren, Werke französischer Historiker und die Gesamtausgaben der französischen Klassiker ausgesucht.

Wie berechtigt, ja wie notwendig diese Maßnahmen waren, hat dann bald der Gegner erwiesen. Bereits am 3. April 1917, noch während der Bergungsarbeiten, erhielt der Justizpalast seinen ersten Volltreffer. Am Tage darauf wurde das Museum Lécuyer durch den Einschlag einer Granate beschädigt. Heute sind beide Gebäude nur noch Trümmerstätten.

Neben den Museen galt die Sorge den Kunstwerken in der Basilika von St. Quentin, vornehmlich den unschätzbaren Glasmalereien mehrerer Fenster. Das Armee-Oberkommando ließ aus der Heimat einen erfahrenen Techniker kommen, der mit ebenso großer Sorgfalt wie Behendigkeit zunächst die frühgotischen Fenster der Marienkapelle, dann die am besten erhaltenen großen Heiligenfiguren aus dem hohen Chor und ferner die beiden großen Renaissancefenster mit den Darstellungen der Katharina- und Barbaralegende im Nordarm des zweiten Querschiffes ausbaute. Gleichzeitig mit diesen Glasmalereien wurden die bedeutendsten Skulpturen der Basilika nach Maubeuge überführt.

Die Beschießung der Stadt St. Quentin durch Engländer und Franzosen war während der Osterfeiertage so heftig geworden, daß die Bergungsarbeiten nunmehr abgeschlossen werden mußten. Nicht unerwähnt soll aber bleiben, daß Pioniere einer in St. Quentin liegenden Division ruhigere Stunden benutzt haben, um mit der sichernden Herausnahme der alten Glasfenster erfolgreich fortzufahren.

Ist hiermit in großen Zügen geschildert, was auf Befehl des Armee-Oberkommandos für den öffentlichen Kunstbesitz geschah, so bleibt noch kurz zu bemerken, daß französischen Bewohnern von St. Quentin und Umgegend bereitwillig die Bitte erfüllt wurde, Gegenstände von künstlerischer Bedeutung zu retten, und so wurde denn auf Antrag

Rosa Zimmer

der Besitzer eine recht beträchtliche Menge von privatem Kunstbesitz ebenfalls geborgen.

Es entstand nun die Frage, wie die geretteten Kunstwerke am besten aufzubewahren seien. Hierbei konnte man nicht summarisch verfahren. Die in ihre einzelnen Teile zerlegten Glasmalereien blieben zweifellos am besten mit Stroh umhüllt in ihren Kisten. Ein Herausnehmen hätte sie unnützerweise der Gefahr des Zerspringens oder der Lösung ihrer alten Bleifassung ausgesetzt, unnützerweise, denn an eine Zusammensetzung und Aufstellung der zum Teil mehr als 10 m hohen Fenster war in Maubeuge nicht zu denken.

Anders die Gemälde; sie mußten baldmöglichst aus den Kisten heraus, umsomehr, als die Gefahren einer solchen Aufbewahrung gerade für die Pastelle von La Tour bereits praktisch erwiesen worden war: im August 1914 nämlich hatten die französischen Verwalter der Sammlung es für geraten befunden, die Gemälde von La Tour in

Weisser Saal

Kisten zu packen und in den Museumskeller zu schaffen; als dann auf deutsche Veranlassung hin die Bildnisse nach drei Monaten wieder ausgestellt wurden, zeigten sich auf der Oberfläche mehrerer Pastelle nicht unerhebliche Schimmelbildungen, die inzwischen unter der Einwirkung von Licht und trockener Luft zwar zurückgegangen, deren Spuren aber sichtbar geblieben sind und schwerlich jemals wieder verschwinden werden.

Die Pastelle von La Tour wurden deshalb gleich nach ihrer Ankunft in Maubeuge aus ihren Kisten herausgenommen und nun hieß es, einen Raum finden, der allen berechtigten Ansprüchen der Konservierung wie der öffentlichen Ausstellung genüge, erschien diese doch wünschenswert, einmal um ganz unberechtigten französischen Argwohn zum Schweigen zu bringen, dann aber auch um deutschen Soldaten eine Gelegenheit edler Erholung zu geben.

Die Etappenkommandantur stellte zu diesem Zwecke das auf dem

Hauptplatz gelegene ehemalige Warenhaus „Au pauvre Diable“ zur Verfügung. Gewisse günstige Vorbedingungen waren hier gegeben: verhältnismäßig große Sicherheit durch isolierte Lage und andererseits befriedigende Lichtverhältnisse der Innenräume. Immerhin war es keine ganz leichte Aufgabe, aus dem einigermaßen herabgekommenen „Armen Teufel“ ein kleines, schmuckes Museum zu machen.

Leutnant d. R. Keller hat in wenigen Wochen diese Aufgabe sehr glücklich gelöst. Er hat die Fehler des Gebäudes, seine Winkligkeit, die sehr geringe Höhe der Stockwerke mit einfachen Mitteln in Vorzüge verwandelt und den ausgestellten Kunstwerken, vornehmlich den Pastellen von La Tour eine Umgebung geschaffen, die in ihrer Intimität dem besonderen Wesen dieser Werke entspricht. Wer heute das kleine Museum besucht, wird freilich die Einteilung und Ausmessung der Räume als etwas Gegebenes ansehen, darum sei als ein Beispiel auf die räumliche und farbige Folge des rosa, weißen und grünen Saales im Oberstock hingewiesen, die aus einem einzigen Verkaufsladen von höchst unglücklichen Verhältnissen durch einfaches Einziehen von zwei Wänden zu drei festlichen Zimmern wurden. Die Umbauten und sauberen Ausstattungsarbeiten haben deutsche Soldaten ausgeführt.

Daß die Bildnisse von La Tour in Zimmer von mäßigen Ausmessungen gehören und dort am vollsten zu der ihnen eigentümlichen Wirkung kommen, liegt auf der Hand. Sie sind gedacht und erschaffen für die intime Betrachtung in wohnlichen Räumen, nicht als weit sichtbarer Schmuck großer Säle. Aber sie sind auch nicht geschaffen als Kunstwerke an sich, sondern als Glieder, wenngleich auch als Höhepunkte einer Wohnungsausstattung von erlesenem Reichtum. Die Aufstellung der Pastelle in St. Quentin war über die Maßen nüchtern, abstrakt und schematisch, für die Gemälde unvorteilhaft, ermüdend für den Beschauer. Dort hing gleichförmig und eng, neben- und übereinander, ganz gleich ob auf kräftiges Scharlachrot oder auf lichtes Weiß gestimmt, ob auf sattes Kobaltblau oder zartschillernde Perlmuttertöne, Bild für Bild auf dem toten Dunkelbraun eines gleichen Anstrichs. In Maubeuge ist versucht worden, der Individualität der einzelnen Gemälde mehr gerecht zu werden. Sie wurden lockerer gehängt, ihre farbige Haltung ist bei der mannigfachen Wandbespannung nach Möglichkeit berücksichtigt worden, und soweit angängig,

wurde danach gestrebt, die besondere Charakterart des Bildes zur Geltung zu bringen. Repräsentativen Stücken wie etwa dem La Reynière oder dem Prinzen Xaver von Sachsen wurde ein entsprechender Platz in dem weißen Saal gegeben, ein wesentlich anderer wurde für die intimen und farbig sehr zarten Reize des Fräulein van Zuylen gewählt. Leider war es nicht durchzuführen, von den ausgeführten Gemälden gänzlich die Skizzen zu trennen, was im Interesse beider wie in dem einer einheitlichen Raumausschmückung gelegen hätte.

In Gallerieräume einige Skulpturen und Möbel zu stellen, um der Gefahr steifer Öde zu begegnen, ist keine neue Idee. Sie ist zuerst im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin durchgeführt worden. Eine ganze Reihe von Gründen legte es nahe, diesem Beispiel zu folgen: Fast 80 Pastellbildnisse von einer Hand — und mag es auch die Hand eines sehr großen Künstlers sein — müssen den Beschauer vorschnell ermüden, wenn ihm nicht hin und wieder eine Abwechslung geboten wird. Hinzu kam, daß die besondere Art der Gemälde La Tours, wie schon gesagt wurde, eine wohnlich-festliche Umgebung verlangt. Und schließlich war aus öffentlichem und privatem Besitz eine größere Menge von Möbeln geborgen worden, die schon an sich, als kunstgewerbliche Leistungen würdig waren, ausgestellt zu werden. In erster Linie gilt das für die Empiregarnitur aus dem Besitze des Herzogs von Vicenza in Schloß Caulaincourt.

Die Grenzen, die mit den nicht allzu weitläufigen Ausstellungsräumen gesetzt waren, gestatteten nur das Beste und Wertvollste hier zu zeigen: Außer den La Tour-Pastellen einige andere gute Bilder und Skulpturen aus den Quentiner Museen, dem Museum von Péronne und privatem Besitz. Der zahlenmäßig überwiegende Teil des Geborgenen wurde magaziniert, die Gemälde wurden zu sachgemäßer Konservierung trocken und luftig aufgehängt, die zahlreichen kleineren Arbeiten des Kunstgewerbes dagegen in ihren Kisten belassen, in denen sie am besten gegen irgendwelche Beschädigungen geschützt sein werden.

Würdigung der ausgestellten Kunstwerke.

Es hat sich in Maubeuge eine Reihe von Bildwerken zusammengefunden, die nicht schlecht die verschiedenen Stilepochen vom Mittelalter bis in die neueste Zeit charakterisieren. Die romanische Plastik, vertreten durch das gedrungene wuchtige Taufbecken (Nr. 7) aus der Kirche von Vermand, war noch nicht eine freie selbständige Kunst, sie stand vielmehr ausschließlich im Dienste der Architektur. Bögen und Gurten an den Kirchenportalen, Friese, Gesimse und Säulenkapitelle zu schmücken, das war ihre vornehmste Aufgabe. So ist denn auch die Bildhauerarbeit an dem Taufbecken von Vermand rein ornamental. Diesen Tiergebilden, selbst diesen menschlichen Figuren liegt nicht die Absicht einer darstellenden Naturnachahmung zugrunde. Nicht anders wie die Pflanzenornamente am Rande des Beckens sind Mensch und Tier nur als Zierrat gedacht, als schmückende Füllung einer Fläche und deshalb dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend zusammengedrückt oder auseinandergezogen. Wie gering der Wille nach Naturähnlichkeit, wie stark aber das Verlangen des romanischen Steinmetzen war, die plastischen Verzierungen dem Gesamtaufbau harmonisch einzufügen, zeigen besonders klar die ganz architektonisch gehaltenen, als Löwen gedachten Gebilde mit einem Kopf und zwei Leibern unten am Sockel, nicht etwa als Fabelwesen aufzufassen, sondern als symmetrisch ornamentale Behandlung einer Ecke.

Erst mit dem Auftreten eines anderen Stilempfindens, mit der Gotik, die die Beziehungen der Plastik zur Baukunst nicht löste, wohl aber erweiterte, erhielten die Bildhauer die Freiheit zu einer mehr selbstständigen Betätigung ihrer Kräfte. Zwar blieb es — und gewiß zu ihrem Heil — vornehmste Aufgabe der Bildhauerkunst, Gebäude zu schmücken, aber sie trat nun über die früheren engen Grenzen einer strengen Ornamentik hinaus in die lebende Natur, die nachzubilden nunmehr ihr Ziel wurde.

Die gotische Maria mit dem Kinde (Nr. 8) aus der Basilika von St. Quentin wird leider in ihrer Wirkung beeinträchtigt durch eine moderne und wenig glückliche Bemalung, deren platte Süßlichkeit so gar nicht zu der strengen Stilisierung der Formen paßt. Wäre der weiche Kalkstein (Savonnière) nur leicht getönt, wie er es ehedem gewiß gewesen, so würde das Zarte, sinnend Zurückhaltende des Ausdrucks in dem jetzt etwas flach und leer wirkenden Kopfe mehr hervorgetreten sein und gleichermaßen die schöne Raffung und Fältelung des Gewandes, über die störend und von den plastischen Motiven ablenkend sich das grobe Goldmuster der neuen Bemalung breitet.

Von der in Haltung und Umriß auf straffe Gebundenheit stilisierten Marienfigur unterscheidet sich die um ein halbes Jahrhundert spätere Marmorstatuette des heiligen Quintinus (Nr. 9) ganz wesentlich durch die weit lockere, mehr malerisch und reicher ins einzelne gehende Behandlung des Steines. Technische Fortschritte, die inzwischen gemacht worden waren, ermöglichten das, doch ihren tiefen Grund haben die stilistischen Unterschiede in einer Wandlung des Schönheitsempfindens, das nach Steigerung des Formenreichtums wie der Lebenswahrheit verlangte. Eine frische realistische Tendenz tritt in dem sympathisch derben Kopf des Heiligen zutage, dessen etwas übertriebene Größe zum Teil auf die Wirkung von einem hohen Standpunkt herab berechnet war, — ist die Figur doch als die Krönung der nördlichen Seitentür der Quentiner Basilika geschaffen, — in dessen gutmütiger Breite sich aber etwas Neues, stark Individuelles ausspricht, im Gegensatz zu dem fast unpersönlich idealisierten Marienkopf.

Die Steinkonsole mit der lustigen Darstellung von zwei Mönchen an der Weintonne, die jetzt die Heiligenfigur trägt, ist nicht etwa profaner Herkunft. Das Mittelalter trug kein Bedenken, derartige Scherze in irgendwelchen Winkeln kirchlicher Räume anzubringen. Über den ursprünglichen Standort dieses Stückes lassen sich allerdings heute nicht mehr genaue Angaben machen. Es befand sich bis zu seiner Überführung nach Maubeuge in der sogenannten Grabeskapelle der Basilika von St. Quentin, dort wo man die spärlichen und stark verstümmelten Überbleibsel des ehemaligen reichen Skulpturenschmuckes der Kirche zusammengetragen hatte. Kein Volk der Welt hat ja so mörderisch gegen seine Kunstwerke gewütet wie das fran-

zösische während der großen Revolution, als es Bildwerke zu hunderten zertrümmerte und damit unersetzliche Werte sinnlos vernichtete.

Die Marmorgruppe Christi und des ungläubigen Thomas (Nr. 11) gehört der Epoche an, die die Gotik ablöste, der Renaissance. Ganz im Sinne Italiens, der Heimat dieses Stiles, hat der Künstler — ein Nordfranzose oder Wallone — die reliefmäßig klare Nebeneinanderordnung der Figuren und die wirkungsvolle Linienführung des Umrisses erdacht, im übrigen aber sein Bildwerk in einem malerischen Geschmack gehalten, der das Erbteil nordischer Spätgotik war. So hat er, um reiche Gegensätze von belichteten und beschatteten Partien zu erzielen, mit kräftigen Durchbohrungen und Unterhöhlungen des Steines gearbeitet.

Vlämischer Meister des 16. Jahrhunderts, Najade

Ein ganz reifes Werk nordischer Renaissance ist die kleine Bronzelampe, geschmückt mit der auf einem Delphin reitenden Najade (Nr. 14), in der Formensprache üppig und zierlich zugleich, mustergültig in der glatten Sauberkeit des Bronzegusses, dem eine schwarzbraune Lackpatina zu prächtigem Funkeln verhilft.

Die beiden großen Marmorfiguren der Maria und des Quintinus (Nr. 1 und 2) sind vielleicht die einzigen Werke, die in den kleinen und niedrigen Räumen unserer Ausstellung nicht recht zu der Wirkung kommen, auf die sie berechnet sind. Geschaffen als Mittelstück zweier während der Revolution zerstörter Altaraufbauten, verlangen sie durch-

aus nach einer schwungvollen, architektonischen Umrahmung und nach einer stark erhöhten Aufstellung. Am Sockel tragen sie in Goldlettern den Namen Bouchardon, doch die handwerksmäßige Ausführung zwingt zur Annahme, daß nur die Entwürfe von jenem, um seiner Sorgfalt gerühmten Bildhauer herrühren, der kleine Tonmodelle von Paris nach St. Quentin gesandt haben mag, die dann von einem Steinmetzen etwas derb in Marmor übertragen wurden. Nebenbei sei bemerkt, daß auf einem der Gemälde im ersten Stock, auf Boillys „Überraschung" (Nr. 18), eines der anmutigsten Werke von Bouchardon wiedergegeben ist, der schlanke Kupido, den heute der Louvre besitzt.

Die Büste La Tours von Le Moyne (Nr. 12) besitzt die großen Reize unmittelbarer Frische, die Tonbildwerken eigen ist. Dieses gefügige Material ist den Bildhauern immer lieb gewesen, weil es der formenden Hand schmiegsam nachgibt, im Gegensatz zum spröden und harten Marmor, der dem künstlerischen Willen einen ungleich stärkeren materiellen Widerstand entgegensetzt. Für La Tours starkes Selbstgefühl, das sich gelegentlich in wunderlich brüsker Weise Luft machte, hat Le Moyne einen Ausdruck gefunden in der Haltung des Kopfes, der in den Nacken geworfen ist mit einer kühlen Sicherheit, die etwas Pose sein mag. Die künstlerischen Organe des Kopfes, die Augen mit den umliegenden Partien, sind besonders auszeichnend behandelt, von dem Menschen La Tour, dem lebhaften, witzigen und nicht immer liebenswürdigen Gesellschafter, ist mancherlei in dem Spiel der Züge um Nase und Mund herum zu lesen.

Zu den Bronzen, die nicht als Originale, sondern nur zur Dekoration aufgestellt wurden, gehören die kleinen Nachbildungen von zwei der reizvollsten Schöpfungen, die die französische Plastik des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat, weibliche Aktfiguren, beide als Badende motiviert, die eine nach Allegrain, die andere nach Falconet (Weißer Saal.) Die Originale, in Marmor ausgeführt, befinden sich im Louvre zu Paris. Das Thema ist alt. Häufig hatte schon die griechische Plastik Venus während des Bades als eine künstlerische Aufgabe behandelt, die dann von der italienischen Renaissance wieder aufgenommen wurde. Auf die kleinen Bronzestatuetten in der Art des Giovanni da Bologna sei als Beispiel hingewiesen. Wie von diesem Künstler, so ist auch von Allegrain das Abtrocknen nach dem Bade zur Motivierung einer koketten, an graziösen Biegungen reichen Stellung benutzt worden.

Anders Falconet. Er hat nicht wie Allegrain hingearbeitet auf einen vielfältigen, sprunghaft belebten Wechsel im Vor- und Zurücktreten der Formen, sondern in klassizistischer Tendenz auf die ruhige, geschlossene Einheitlichkeit des Umrisses und der Bewegung. Auch der dargestellte Moment ist ein anderer. Falconets „Badende" steht im Begriff ins Wasser zu steigen. Tastend, ja zögernd setzt sie den Fuss vor.

Eine aus Holz geschnitzte und im Geschmack der Zeit weiß gestrichene Figur einer Badenden (Nr. 6) aus Schloß Caulaincourt wird ebenfalls als eine Arbeit Falconets angesehen. Die Beziehungen zu dem in Marmor ausgeführten Werk im Louvre sind so auffallende und nahe, — stimmen doch beide Figuren, was Motiv und Haltung anbelangt, in allem Wesentlichen überein — daß nur zwei Annahmen möglich sind: entweder rührt die jetzt in Maubeuge ausgestellte „Badende" tatsächlich auch von Falconet her, oder aber sie ist von einem Zeitgenossen jener Marmorstatue nachgebildet, also ein Plagiat. Diese Möglichkeit ist recht unwahrscheinlich, denn die Badende aus Caulaincourt steht in der Durchbildung der Formen als Kunstwerk zu hoch, als daß man glauben könnte, sie sei die Arbeit eines erfindungsarmen Nachahmers. Sie würde dann gewiß auch in den Partien, wo sie von dem Marmorwerke abweicht, irgendwelche Schwächen verraten. Es spricht also die kritische Überlegung dafür, daß die aus Holz geschnittene Figur, ebenso wie die Statue im Louvre mit Recht für ein Werk Falconets gilt, und es bleibt nur zu erwägen, welche der beiden Varianten die erste Fassung derselben plastischen Idee sei. Offenbar ist die Figur aus Caulaincourt die Vorstufe zu dem reiferen Werk im Louvre. Hier sind die Verhältnisse der vordem etwas übertriebenen langgestreckten Gliedmaßen gemildert; im Interesse der klar und geschlossen durchlaufenden, großen Linie ist auf der linken Seite das Gewand aus dem Umriß völlig entfernt, ja selbst auf die anmutig reiche Frisur wurde verzichtet, um auch hierin der „Badenden" eine klassisch edle Einfachheit zu geben.

Ebenfalls aus Caulaincourt stammt die Marmorbüste Napoleons von Canova (Nr. 3) in ihrem über Lebensgröße gesteigerten Maßstabe, in der Idealisierung der Gesichtszüge und der streng frontalen Stellung des mit Lorbeer geschmückten Hauptes eher ein Denkmal als ein Bildnis, nicht der Napoleon wie er war, sondern wie er der Welt erscheinen wollte, ein Erbe der römischen Cäsaren.

Das Theatralische, das der Kunst der napoleonischen Epoche eigen war, verschwand mit dem Kaiser. An die Stelle des römischen Pompes, der ein Ausdruck des Traumes französischer Weltbeherrschung gewesen war, trat bürgerliche Behaglichkeit. Es ist die Zeit, die wir Biedermeier nennen, der die empfindsame junge Dame von Crozatier (Nr. 4) angehört und dieser wackere Bürgergeneral, der Herzog von Angoulême von Desar (Nr. 5), eine Kleinarbeit von ganz erstaunlich pedantischem Fleiß.

* * *

Wie die mittelalterliche Plastik so steht auch die Malerei der frühen Zeiten fast ausschließlich im Dienste religiöser Ideen. Bei der Aufgabe, diese auszudrücken, hat sie ganz wie die Schwesterkunst ihre Darstellungsmittel ausgebildet und dann nach Erlangung vollen technischen Könnens fortschreitend den Kreis dessen erweitert, was ihr darstellenswert erschien, um so im Laufe der Jahrhunderte innerhalb der ihr gezogenen optischen Grenzen universell zu werden.

Mittelalterliche französische Bilder sind von größter Seltenheit. Mit ihnen hat die Geringschätzung früherer Generationen und das Wüten der Revolution noch ganz anders aufgeräumt als mit den gleichalterigen Werken der kirchlichen Plastik. In unserer Ausstellung fehlt aber nicht nur die französische Malerei des Mittelalters, sondern auch die der zunächst anschließenden Epochen, die der Renaissance und die der Blütezeit im 17. Jahrhundert, die in den Werken Poussins und des Claude Lorrain gipfelt. Doch die Entwicklung der Malerei Europas nahm in den kunsttreibenden Ländern einen nach Eigentümlichkeit und Begabung der Rassen, Gunst und Ungunst der wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse zwar verschiedenen, in den Hauptrichtungslinien aber parallelen Verlauf, und so gibt die Betrachtung einer kleinen Zahl nicht französischer Bilder wenigstens einige, allerdings etwas zusammenhanglose Andeutungen über den Weg, den die Malerei nahm bis zum 18. Jahrhundert, das im „Pauvre Diable“ durch La Tour glänzend, nicht schlecht durch andere französische Maler gekennzeichnet wird.

Das kleine Gemälde der thronenden Madonna, der die Apostel Petrus und Paulus sowie vier Engel zur Seite stehen (Nr. 111), ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Siena entstanden. Die Malerschule

dieser mittelitalienischen Stadt hat mit ganz besonderer Neigung solche für den Schmuck und die Andacht des Hauses bestimmte Bilder von geringen Ausmessungen geschaffen. Mit dem ins einzelne und kleine gehenden Schmuckbedürfnis des mittelalterlichen Künstlers und dessen sauberen handwerklichen Gediegenheit ist der Goldgrund auf die Holztafel gelegt, geglättet und dann durch Punzen reich verziert, sind die anmutigen Farben emailleartig fein aufgetragen. Wohl ist der Künstler noch beschränkt in seinen Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeiten, aber diese Beschränkung ist zu wesentlichem Teile eine freiwillige, bewußte. So wäre es ihm gewiß nicht schwergefallen, die Figuren in ihrem perspektivisch richtigen Verhältnisse zu einander zu geben, aber er hielt es in naiver Frömmigkeit für wichtiger, die Maria und das Kind als geistigen und kompositionellen Mittelpunkt besonders auszuzeichnen, und gab ihnen deshalb einen größeren Maßstab als den im Vordergrunde stehenden Heiligen und indem er auch im übrigen darauf verzichtete, die räumliche Wirklichkeit anschaulich zu machen, strebte er nur danach, die Fläche in einer feierlichen Regelmäßigkeit zu schmücken.

Das Altargemälde mit der symbolischen Darstellung der unbefleckten Empfängnis Mariens (Nr. 25) vermittelt keinen ganz zulänglichen Begriff von italienischer Renaissancemalerei. Es ist die treuherzig-fromme und farbig recht sympathische Arbeit eines Malers, der in einem italienischen Landstädtchen, offenbar in Umbrien, etwas weltvergessen und rückständig arbeitete, dort noch ganz im Sinne des abgelaufenen 15. Jahrhunderts malte, als in Rom und Venedig die Großmeister der Renaissance bereits am Werke waren. In dieser Zeit gelangte die italienische Kunst zu fast unbedingter Vorherrschaft in Europa. Ihre Formensprache drang in die Länder diesseits der Alpen ein und es entstanden in Frankreich wie in Deutschland und den Niederlanden an Stelle der Gotik italienisierende Stile. Es begann die Zeit der Italienfahrten. Junge nordische Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts glaubten nirgends besser als im Süden lernen zu können. Für die Franzosen war Rom fast ausschließlich das Ziel. Deutsche und Flamen hat Venedig ebenso stark wie Rom angezogen. Ein Deutscher, und zwar ein Münchner, war Johann Rottenhammer, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts nach Venedig kam, dort lernend und darauf selbständig schaffend tätig war, und nach etwa zehn Jahren in die Heimat zurückkehrte. Ein für Rottenhammer sehr bezeichnendes Werk ist die

kleine, sauber auf Kupfer gemalte Darstellung des Sündenfalles (Nr. 110) mit ihren hellen, etwas überglatt polierten Körpern vor dem Blaugrün der Landschaft.

Der Johannisknabe des Genuesen Bernardo Strozzi (Nr. 112) kann als ein recht gutes Beispiel für die stark naturalistischen Tendenzen einer ganzen Gruppe von italienischen Künstlern des 17. Jahrhunderts gelten, die dem akademischen Eklektizismus eines Guido Reni widersprachen. Nicht einen Knaben von idealisierten Formen, mit einem zu pathetischer Geste erhobenem Arme und groß aufgeschlagenen, seherisch blickenden Augen malte Strozzi, sondern einen kleinen, ungekämmten Schmutzfinken, wie er ihn als Modell von der Gasse aufgelesen hatte.

Die französische Kunst war unter Ludwig XIV. fast ausschließlich auf den Zweck eingestellt, dem König zu gefallen, ihm zu dienen und ihn zu verherrlichen. Das hatte sie zwar einseitig und unfrei gemacht, ihr aber auch eine ganz seltene Geschlossenheit gegeben. Die Bande, die sich bereits während der letzten Jahre des alternden Königs gelockert hatten, fielen bei seinem Tode. Die einheitliche Orientierung auf Versailles hörte auf, an die Stelle des Einen trat als Auftraggeber die vielköpfige Gesellschaft der Wohlhabenden und Gebildeten, an die Stelle des einen herrschenden Geschmackes eine freiere, buntere Vielfältigkeit des künstlichen Wollens.

Das früheste französische Bild in Maubeuge, das Porträt eines Geistlichen von dem sonst kaum bekannten Jacques Caillot aus Péronne (Nr. 20) besitzt noch und zwar in provinzieller Prägung die gravitätische Würde des Zeitalters Ludwigs XIV., zum Rokoko leitet der „Narziss“ von François Le Moyne (Nr. 105) über. Schon ganz im Sinne, wenngleich auch noch nicht mit der Feinheit Bouchers, der Le Moynes Schüler war, ist der mythologische Stoff zum Vorwand benutzt für eine leicht hingemalte Dekoration, an der alles heiter, spielerisch und unwirklich ist, die Fantasielandschaft wie die balletmäßige Anmut des jungen Jägers.

Von Watteau fällt nur ein Widerschein in unsere Ausstellung. Sein Schüler Pater mag der Künstler der keck in einer Stunde hingesetzten kleinen Schäferszene (Nr. 108) sein, von seinem weitjüngeren Verwandten, Louis, stammt der „Abschied des Rekruten“ (Nr. 119 A.) und bei Watteau hat sich unser Landsmann Dietrich die Anregung

geholt für seine „Gesellschaft im Park“ (Nr. 22), eine Übersetzung der zarten Poesie des Vorbildes in etwas alltäglicher Gemütlichkeit.

Die mehr als 70 Pastelle von La Tour sind erstaunliche Kunstwerke und zugleich geschichtliche Urkunden ersten Ranges. Das Wesen eines ganzen Zeitalters ist hier in seinen charakteristischen Vertretern, als wenn sie lebten, festgehalten: Ludwigs XV. Hof, Marschälle, Offiziere, Männer der Hochfinanz, Gelehrte aus dem Kreis der Enzyklopädisten, Abbés, Literaten, Künstler, Komponisten, Komödianten und dazu eine bunte Folge von Frauen, Prinzessinnen, Geliebten des Königs, Damen des wohlhabenden Bürgerstandes, Schauspielerinnen, Tänzerinnen, kurz das Frankreich vor der großen Revolution mit seiner graziösen Lebenskunst, seinem Witz, seinem Geist, seiner hohen Bildung und seinem Leichtsinn.

In einem kürzlich erschienenen deutschen Buch über La Tour *) das, die Eigenart des Künstlers feinsinniger und klarer umschreibt, als das französischen Gelehrten vordem gelungen wäre, ist ausgeführt worden, wie die Größe und Grenzen La Tours darin bestehen, daß er nichts als Bildnismaler war und sein wollte. Das Portrait blieb von der Jugend bis zu seinem geistesgetrübten Alter die einzige künstlerische Aufgabe, die ihn lockte. Und noch mehr: Bildnismalen war für La Tour Erfassen und sinnlich Wahrnehmbarmachen des geistig-seelischen Wesens. Seine treffsichere Zeichenkunst, sein feinfühliger Farbensinn dienten ihm als fast niemals versagende Mittel zum Zweck. Im Kolorit, in den Formen sah La Tour weniger Probleme an sich, als Träger der Charakteristik. Diese ist denn auch so eindringlich, daß sich uns vor seinen Bildnissen der zwingende und unvergessliche Eindruck von Persönlichkeiten einstellt.

Es hat nicht der Warnung Diderots bedurft: „Memento homo, quia pulvis es!“, um La Tour über die vielfältigen Gefahren zu belehren, die dem zartempfindlichen Pastell drohen. La Tour hat aus eigenem künstlerischem Selbsterhaltungstrieb heraus Versuche angestellt, wie der lockere Pastellstaub fester zu binden sei — und dabei nicht wenige seiner Gemälde verdorben. Dennoch hat er sich nicht, selbst nicht ausnahmsweise und vorübergehend zu der haltbaren Oelmalerei entschließen können. Man berichtet, der Geruch der Oelfarbe sei

*) H. Erhard, La Tour, Bapaume und München, 1917.

seinen feinen Nerven geradezu unerträglich gewesen. Wie weit das wörtlich zu nehmen ist, muß dahingestellt bleiben. Tatsache ist jedenfalls die Vorliebe und Abneigung von Künstlern für dieses oder jenes Material, eine Abneigung, die sich gelegentlich bis zur Idiosynkrasie steigern mag. Im Übrigen war auch der Zeitgeschmack mit im Spiele, der eine zarte, kühle und stumpfe Farbigkeit liebte, wie sie dem Pastell eignet.

Es ist nun sonderbar zu beobachten, wie La Tours Ehrgeiz anfangs danach trachtete, mit seinen farbigen Stiften der verhaßten Ölmalerei möglichst gleichzukommen. Fraglos ist diese geschmeidiger, freier und ausdrucksreicher als das Pastell mit seinen beschränkten Möglichkeiten. In verbissenem Trotze, als wenn es sich um einen künstlerischen Rangstreit gehandelt habe, hat La Tour die engen Grenzen seiner geliebten Technik leugnen wollen.

Die Grenzen des Pastells sind verhältnismäßig eng umschrieben in dem, was man im besonderen Sinne das Malerische nennt, in der Wiedergabe des wechselvollen Spieles von Licht und Schatten. Hier bleiben die kreidigen Pastelltöne in einer mittleren, gewissermaßen neutralen Zone gebunden, aus der sie kein Genie, und wenn es auch La Tour heißt, erlösen kann.

Das 1742 erstmals ausgestellte Bildnis des Abbé Hubert bedeutet La Tours größte Anstrengung, mit den Pastellstiften eine ausgesprochene malerische Aufgabe zu bewältigen: Kerzenbeleuchtung und dämmeriges Dunkel. Was La Tour hier seinem Material abgerungen hat, zwingt zum Staunen und dennoch bleibt die bedauernde Empfindung, hier wurde mit zäher Ausdauer und erstaunlichem Können, aber mit falschen Mitteln einem unerreichbaren Ziele zugestrebt. Dem milchig blassen Lichte fehlt es an Leuchtkraft, den Schatten an Tiefe, dem Ganzen an Spannweite der malerischen Gegensätze. La Tour hat nicht ein zweites Mal versucht, im Pastell starke Lichteffekte zu erreichen. Er sah wohl ein, daß diese der Ölmalerei vorbehalten waren und so ging er je reifer er wurde, desto bewußter, zu einer einheitlich geschlossenen Helligkeit über, die dem Wesen des Pastells nun einmal entspricht.

In einheitlicher Helligkeit entwickelt das Pastell denn auch am Reinsten die ihm innewohnende Schönheit, die durch kein Bindemittel und keinen Firniß getrübte Klarheit der Farbe und so reifte La Tour,

indem er sich von den vergeblichen malerischen Versuchen lossagte, schnell zum großen Koloristen. Ein farbiges Glanzstück ist das Bildnis des Malers Sylvestre (Nr. 75), auf die verwandten Töne von Blau und Blaßviolett aufgebaut. – Bewußt aufdringlich in der satten Pracht von zinnoberrotem Sammet, Goldstickerei und hellblauem Atlas kennzeichnet das La Reynière-Bildnis (Nr. 88) rein farbig die protzenhafte Üppigkeit dieses schwer reichen Geldmannes. Die kühle, fast abweisende und etwas melancholische Vornehmheit des Marquis d'Argenson (Nr. 42) ist in feinster koloristischer Zurückhaltung zum Ausdruck gebracht: kein Gleissen und grelles Blitzen des Harnisch, sondern ein Schimmern von graublauem Stahl und mattgoldener Verzierung, Farbtöne, die ins Rötliche und ins Bläuliche abgewandelt in dem Abendhimmel des Hintergrundes wiederkehren. — Wie bühnenmäßig lustig sind allein schon die Farben bei dem Schauspieler Manelli (Nr. 51), wie festlich repräsentativ das prächtige Kobaldblau und Schneeweiß des Prinzen Xaver von Sachsen (Nr. 83).

Den frühen Werken La Tours – neben dem Abbé Hubert seien die Bildnisse der Maler Dupeuch (Nr. 34) und Vernezobre (Nr. 43) genannt – ist das eifrige Streben gemeinsam, stoffliche Einzelheiten überaus naturgetreu nachzubilden und zwar mit Vorliebe Einzelheiten, die ihrem materiellen Charakter nach einer Wiedergabe im trocknen Pastell zu widerstreben scheinen: Eine fette Haut, funkelndes Messing, schimmernder Sammet, glänzender Atlas. Fraglos hat La Tour hier Erstaunliches erreicht, aber die virtuose Stoffwiedergabe geschah auf Kosten höherer künstlerischer Werte. Sie führte zu einer Dichtheit des Farbenauftrages, in der der eigentümliche Reiz des Pastells, seine leichte Lockerheit verloren ging und etwas unbescheiden lenkte sie die Aufmerksamkeit auf sich und damit von der psychologischen Vertiefung ab. Das hat La Tour wohl erkannt und so schränkte er im Laufe der Jahre die Ausführlichkeit der Stoffnachahmung immer mehr ein, um schließlich zu so freien, andeutenden Übertragungen zu gelangen, wie sie die beiden köstlich zarten Frauenbildnisse (Nr. 36 und 70) sind. Je älter er wurde, desto weniger fesselten ihn so umfangreiche und eingehende Schilderungen wie sie ehedem sein Stolz gewesen. Wie bald erlahmte doch des älteren La Tours Interesse, als er das große zeremoniöse Bildnis der Dauphine mit dem jungen Herzog von Burgund (Nr. 33) zu malen hatte. Allerliebst ist der kindliche Prinz

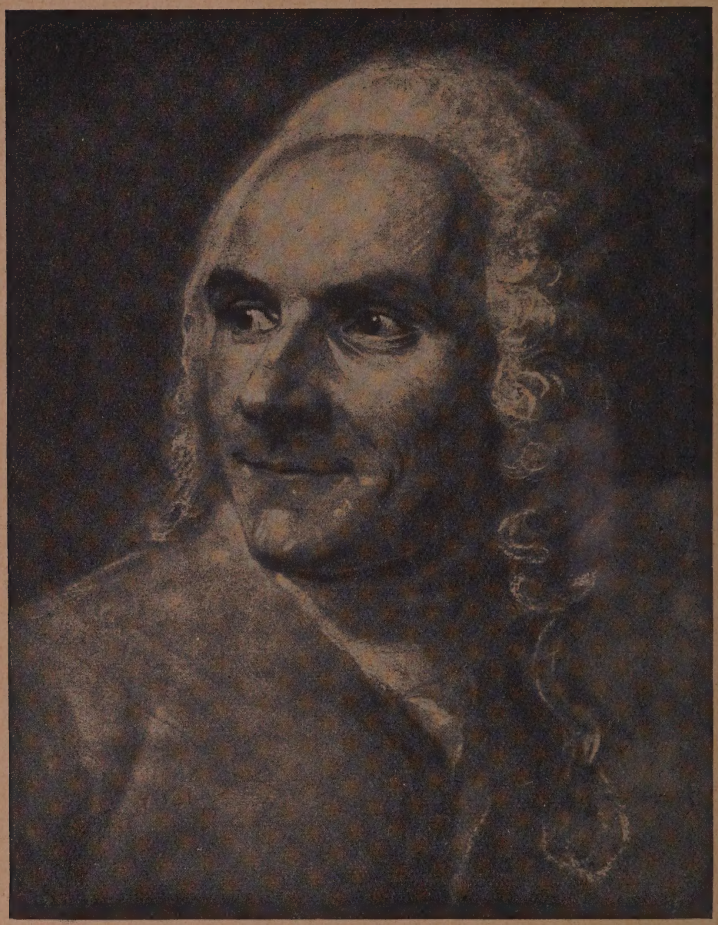
in seinem blau und weissen Rock, doch wie nichtssagend die fürstliche Mutter in Haltung und Ausdruck! Geradezu mit gequälter Unlust ist das Kostüm der Fürstin heruntergemalt. Als wenn ihm eine Ablenkung von den Schwächen der Hauptfigur erwünscht gewesen, hat La Tour in etwas spielerischer Weise Vater und Gr ß-eltern des Prinzen in einer Büste, einem Porträtstich und einem Gemälde der Darstellung eingefügt.

Eine parallele Entwicklung läßt sich in La Tours Charakterschilderungen beobachten. Die frühen Porträts sind in Haltung und Ausdruck ganz auf einen Augenblick, wie auf eine novellistische Pointe zugespitzt. Das Lebendige ist im Momentanen gesucht, das Wesen in einer Geste. Der reife La Tour arbeitet mit feineren Mitteln. Eine leichte Wendung oder Neigung des Kopfes genügt ihm bereits, um etwas Wesentliches auszusagen. Auf den Kopf sammelt sich immer mehr das Interesse, auf die Teile des Antlitzes, die Träger des Ausdrucks sind. Wohl spiegelt sich im Ausdrucke gern die Stimmung eines Augenblickes, der diesen Köpfen ihre Lebendigkeit verleiht. Aber es sind typische Stimmungen. Alles Zufällige und Nebensächliche ist unterdrückt.

Daß für die Bildnisskizzen, die ja der La Tour-Sammlung ihr einzigartiges Gepräge geben, nur im beschränkten Maße das gelten kann, was über die großen, durchgeführten Porträts gesagt wurde, liegt in dem Wesen solcher vorbereitenden Arbeiten. Hier war der Künstler gezwungen in wenigen Stunden das Wichtige, das für die Charakterschilderung ausschlaggebende festzuhalten. Er konnte also nicht in eine übertreibende Ausführlichkeit bei Nebendingen abirren. Immerhin ist auch für die Skizzen der früheren Zeit eine fast bildmäßige Durcharbeitung der Formen bezeichnend, die gelegentlich so weit geht, z. B. in dem Bildnis des Malers Restout (Nr. 91), daß Zweifel aufsteigen, ob hier wirklich die erste vor dem Modell entstandene Aufnahme vorliegt oder aber eine abkürzende, eigenhändige Abschrift nach jenem großen Bilde, das La Tour so schätzte, daß er es durch beständiges Überarbeiten verdarb.

Die Skizzen der späteren Zeit dagegen suchen geradezu ihren Stolz darin, mit einem Mindestmaß von Farbstrichen und leichtverwischtem Ton ein Maximum scharfsichtiger Seelenkunde zu geben. Ja damit war für den reifen La Tour die künstlerische Aufgabe gelöst: Das

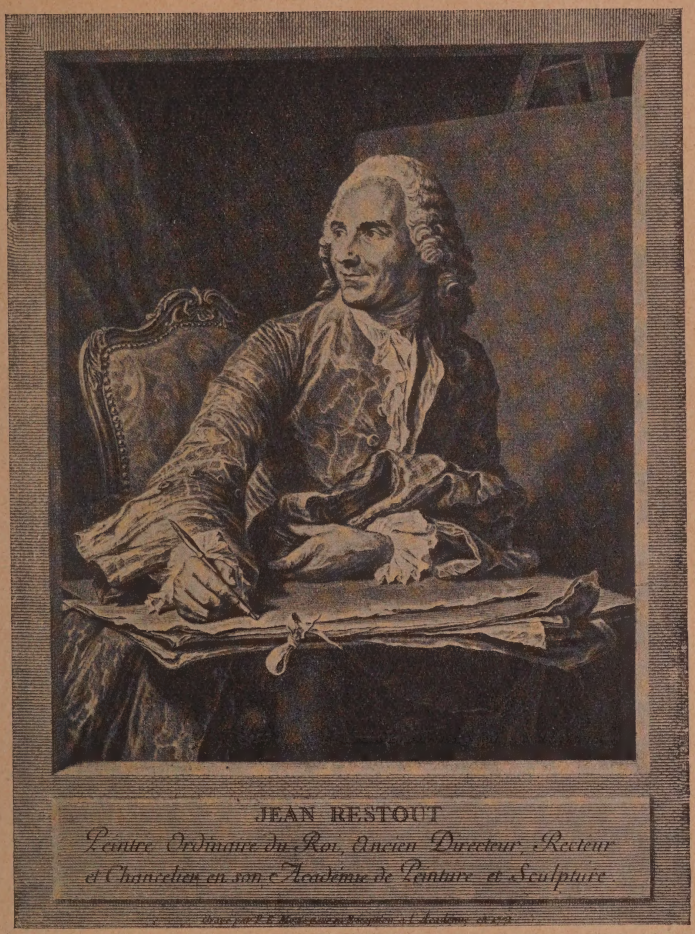
Bildnis des Menschen, der ihm am nächsten gestanden, der kluge und graziöse Kopf der Sängerin Marie Fel (Nr. 103) ist kaum über die Grenzen einer vorbereitenden Studie hinausgeführt und dennoch ist über Wesen und Geist dieser Frau wohl alles gesagt. Perronneau mag kein so scharfsinniger Charakterschilderer wie La Tour gewesen sein, aber er besaß ein fast noch höher entwickeltes Farbempfinden und einen durchaus persönlichen, stets belebten, geistreichen Strich.



La Tour, Jean Restout

Seine Zeit tat ihm Unrecht, indem sie einseitig La Tour bevorzugte, ein Vorurteil schuf gegen Perronneau, das sich gerade in Frankreich noch immer der vollen Schätzung dieses tüchtigen Künstlers hemmend

in den Weg stellt. Perronneaus La Tour-Porträt (Nr. 109) wird seit Alters einem gleichzeitig entstandenen Selbstbildnis des Quentiner Meisters in abfälliger Tendenz gegenübergestellt. Auf diesem Selbstporträt, heute im Museum von Amiens, hat sich La Tour an einem Tage glücklichster Stimmung dargestellt: Aus dem Kopfe sprüht Tatkraft und Geist. Perronneaus La Tour ist ein etwas ermüdeter, vorzeitig gealteter Herr, nicht der La Tour in seiner besten Stunde, aber immerhin eine Persönlichkeit, die unbedingt fesselt, und letzten Endes dem Vorbilde doch vielleicht ähnlicher als das mit kaum verhüllter Freude über den eigenen klugen Kopf gemalte Selbstporträt.



Stich von Moitte nach dem Bildnis des Malers Restout von La Tour

Ein treffliches Ölbildnis von einem Zeitgenossen La Tours besitzt die Ausstellung in der Suzanne Cromelin von Tocqué (Nr. 114). Mit solidem Können ist der energische Kopf dieser würdigen Matrone modelliert, die sich bis ins Alter eine blühend rosige Haut erhalten. Ein spitzenbesetztes Kopftuch umrahmt das Antlitz, weiße Schleifen zieren die Brust. Alles spricht von Sauberkeit und Ordnung in einem ansehnlichen und wohlgeleiteten Hause.

Pierre Falconet, Marie Soissons

Wie anders als François Le Moyne hat doch Lépicié den gleichen mythologischen Stoff behandelt! Sein „Narziß" (Nr. 105) trägt die Jahreszahl 1775, das Gemälde des Le Moyne ist undatiert, aber bedenkt man, daß Le Moyne 1737 starb, so kommt man zur Annahme, daß etwa ein halbes Jahrhundert zwischen beiden Bildern liegt. Das Rokoko ist zu Ende. Eine ganz andere Lebens- und Kunstanschauung hat sich Geltung verschafft. Man will nichts mehr wissen von tänzelnder Anmut, von spielerischer Unwirklichkeit, man verlangt nach Wahrheit und Natur. Lépiciés „Narziß" ist kaum mehr als ein gut gemalter, korrekt gezeichneter Akt. Was Le Moyne in liebenswürdiger Oberflächlichkeit gesündigt hatte, das sündigte nun Lépicié in nüchternem Ernst.

Auch in der regeren Freude an Landschaftsbildern kündigte sich der neue Geist an. Eine echte oder literarische Sehnsucht nach der Natur verlangte auch in der Kunst ihre Befriedigung. Wir freilich, die wir heute zurückschauen auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei, die der Ruhm des 19. Jahrhunderts ist, vermissen in Bildern, wie in Vernets Küstenlandschaft (Nr. 117) gerade die Naturnähe, die Atmo-

sphäre, das freie Sonnenlicht, die unmittelbare Anschauung. Uns sind diese Marinen fast zu schön aufgebaut in ihrem wohlerwogenen Gleichgewicht, dem sie freilich auch ihre hohen dekorativen Eigenschaften verdanken. In seinem natürlichen sicheren Stilgefühl für die schmückenden Aufgaben eines Gemäldes war Vernet der späteren Zeit überlegen. Noch künstlicher erdacht sind die Ideallandschaften von Valenciennes (Nr. 116). Vielsagend ist das Rezept, das dieser Maler seinen Schülern gab: Lest vor allem Homer, Virgil, Theokrit und betrachtet gelegentlich auch die Natur! Richtiger hätte der Spruch gelautet: Verstehet die Naturschilderungen der Klassiker so wie sie Claude Lorrain gemalt hat. Denn von Claude Lorrain stammt diese lyrische Anschauung, diese poetische Verklärung der Landschaft, diese harmonisch abgestimmten Gegensätze von sonnigklarer Luft und dem edlen Umriß großer, dunkler Baumgruppen.

Pierre Falconet, Joseph Paillet

Mit den Methoden eines Valenciennes hat die Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts für immer gebrochen. Sie ging aus dem Atelier heraus in die Natur und entdeckte dort erst recht eigentlich das vielfältige Wunder des freien Sonnenlichtes mit seinen schier unermeßlichen malerischen und farbigen Möglichkeiten. Ein Mann wie Adolph Viollet-le-Duc (Nr. 118) — übrigens kein Bahnbrecher, aber ein Künstler von gutem Durchschnittsmaß — sieht die Landschaft nicht mehr zeichnerisch an. Nicht so sehr auf den Wohllaut des Zusammenklanges großer beherrschender Linien kommt es ihm an, als das Geschaute in seiner Totalität wiederzugeben, als ein Ganzes, in dem weder die Figuren nur belebende Staffage, noch um-

gekehrt die Landschaft nichts als anmutige Hintergrundkulisse ist, vielmehr als eine Einheit, zusammengehalten und gegliedert durch das den Raum durchflutende Licht.

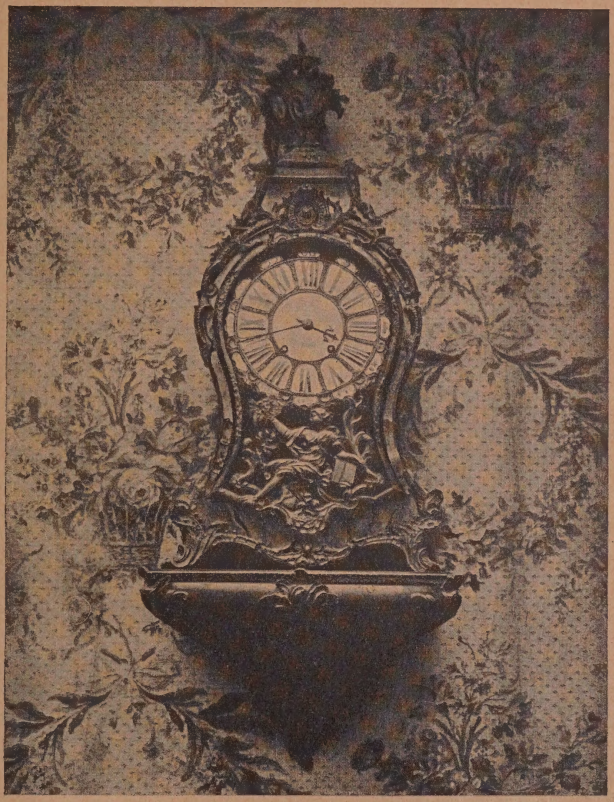
Von den Gemälden leiten zu den kunstgewerblichen Arbeiten die Bildteppiche über, von denen unsere Ausstellung mehrere Beispiele aus verschiedenen Stilepochen zeigt, fast sämtlich flämischer Herkunft, wie denn ehedem vornehmlich in Flandern die Bildwirkerei gepflegt wurde und zwar in Flandern im weiteren und älteren Sinne. Ein Hauptort dieses Kunstgewerbes war Arras, nach dem die Bildteppiche noch jetzt im italienischen „Arrazzi" genannt werden. Die heute am weitesten verbreitete Benennung Gobelin ist historisch wenig berechtigt. Die Gobelins waren eine Familie aus Reims, die in Paris eine Werkstatt nach flandrischem Vorbild gründeten, die später unter Ludwig XIV. vom Staat übernommen wurde und zu großer Blüte gelangte.

Die Vorliebe des Nordens für den Bildteppich mag zunächst praktisch darin ihren Grund gehabt haben, daß sich hier Wandgemälde wie das italienische Fresko wegen der größeren Feuchtigkeit der Luft bald zersetzten, dann auch in der Leichtigkeit, mit der man je nach Geschmack und Bedürfnis die Tapisserie umhängen und versenden konnte, ästhetisch aber in der glücklichen Verbindung von Pracht und warmer Behaglichkeit, die Bildteppiche dem Raume leihen.

Die Bildwirker waren hochgeschulte Handwerker, aber keine erfindenden Künstler. Sie arbeiteten vielmehr nach fremden Entwürfen, nach Zeichnungen eines Malers, die sie in ihre anders geartete Technik übertrugen. Wahrscheinlich von einem Brüsseler Maler entworfen und um 1500 auch in Brüssel gewebt ist der große Teppich mit drei Darstellungen aus der Jugendgeschichte Johannis des Täufers (Nr. 126). Mit ausführlicher Anschaulichkeit, wie sie der flämischen Kunst jener Zeit am Herzen lag, ist zunächst die Geburt Johannis geschildert, die von Freundinnen und Basen angefüllte Wochenstube. Der Mutter wird eine stärkende Suppe gereicht; um das Kind zu baden und zu wickeln mühen sich nicht weniger als fünf Frauen. Die Namengebung, die nicht den erwünschten Anlaß gab, die Episode in behaglicher Breite auszuspinnen, ist in ein schmaleres Mittelfeld gedrängt. Hier thront auf hohem Sessel, etwas unbegründet feierlich, umstanden von erwartungsvoll gespannten Frauen Joachim, ob seines Unglaubens der

Sprache beraubt, im Begriff, den Namen des Neugeborenen aufzuschreiben. Wie der Knabe die Eltern verläßt, ist auf der rechten Seite erzählt und gleichfalls — im Hintergrunde — wie er in der Einöde kniend betet.

Aus technischen Gründen hält sich die Farbgebung in ziemlich enggeschlossenen Grenzen. Der Weber arbeitete mit einem bestimmten Rot, einem Blau, einem Grün, für die belichteten Partien mit Weiß und Gelb. Doch diese Beschränkungen waren kein Nachteil, wird doch die Vielheit der Gruppen und Figuren gerade durch die Wiederholung derselben Farbenzusammenstellungen zu einer geschlossenen, dekorativen Einheit gebunden. Wie vorteilhaft die koloristische Vereinfachung ist, kann man an dem zeichnerisch schwachen Teppich (Nr. 129) erkennen, der seine Wirkung nur der guten Stilisierung auf Blau, Grün und Gelb verdankt. Bei dem schönen Fragment aus der Tobiaslegende (Nr. 127) steht die feste Einheitlichkeit der Farbe in bestem Einklang mit der ausdrucksvollen Energie der Zeichnungen und der derben Kraft des Gewebes.



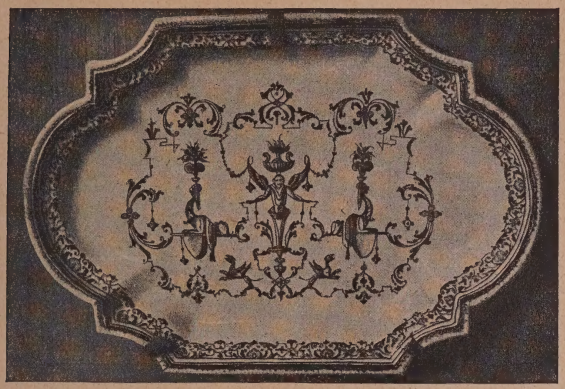
Französische Wanduhr, Mitte des 18. Jahrhunderts

Welche handwerklichen Fortschritte im Laufe etwa eines Jahrhunderts gemacht wurden, zeigt die große Darstellung der Königin von Saba vor Salomon. Das Gewebe ist überaus fein geworden und verfügt nun über eine reiche Folge farbiger Schattierungen. Dieser Reichtum birgt die Gefahr einer technisch widersinnigen und deshalb stillosen Konkurrenz mit der Malerei in sich, die Gefahr in der stofflichen Wiedergabe zu weit zu gehen und darüber die eigentlichen und natürlichen, dekorativen Aufgaben der Bildwirkerei zu vergessen. Durch einen vorzüglichen, mit breiten, farbigen Flächen arbeitenden Entwurf für die „Königin von Saba" ist jener Gefahr vorgebeugt worden.

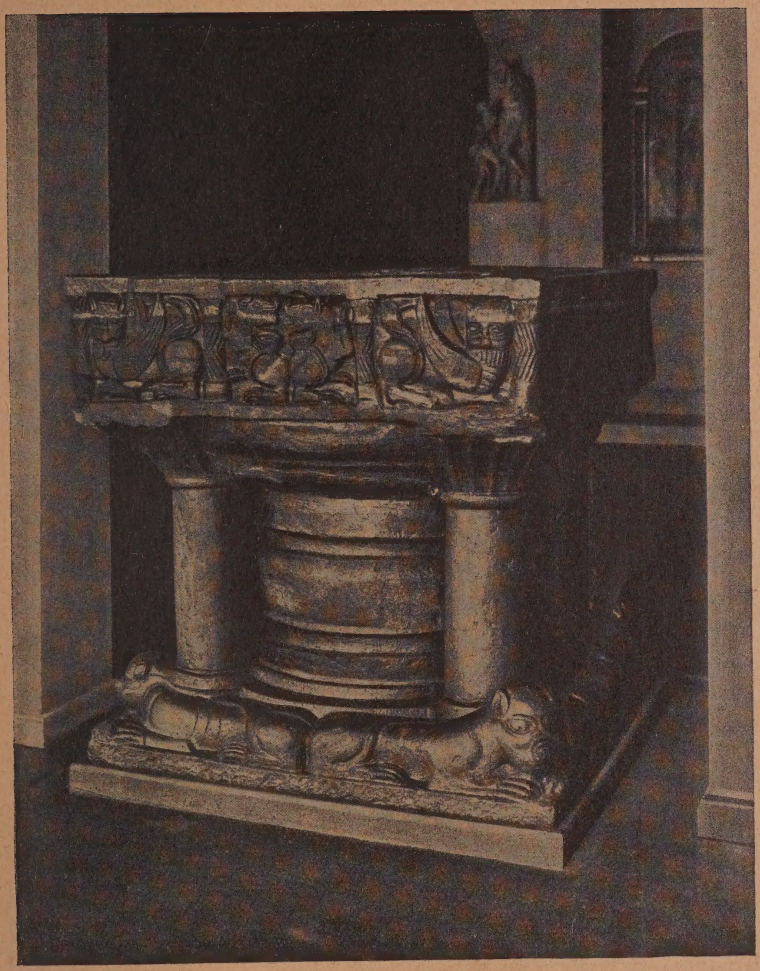
Kurz verwiesen sei auf den trefflichen, auf Grün gestimmten Teppich vom Anfang des 18. Jahrhunderts mit Bäumen, Pflanzen und Vögeln (Nr. 130) über der Treppe; auf die etwas matten Schäferszenen (Nr. 131); auf die in fast allzu zarten, verblasenen Tönen gehaltenen „Vier Erdteile" (Nr. 132), die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden, den Schluß der Entwicklung der Bildweberei anzeigen, endlich auch auf die Sitzmöbel mit Tapisseriebezügen: Ein Rokokosofa (Nr. 143), Amoretten, die mit kriegerischen Trophäen spielen auf der Rückenlehne, auf dem Sitzpolster die Fabel vom „Löwen und der Maus"; zwei graziöse Armsessel (Nr. 144) im Stile Ludwigs XVI. und schließlich die umfangreiche Garnitur von Empiremöbeln (Nr. 145, 146) aus Schloß Caulaincourt, übertrieben wuchtig-monumental im Bau, aber ungemein ansprechend durch die frische und glücklich zusammengestimmte Farbenwahl der überaus fein und kunstvoll gewebten Bezüge.

Von den beiden Schränken im Eingangsraum ist der ältere (Nr. 133) ein recht gutes Beispiel für die Art, wie Frankreich den aus Italien eingeführten Stil der Renaissance dem eigenen Empfinden anpaßte. Gewicht gelegt ist auf klare Gliederung und gut abgewogene Verhältnisse, bei dem phantasievoll reichen Schmuck wurde mit sicherem Gefühl das konstruktive Gerippe kräftig behandelt, die zurückliegenden Flächen dagegen in einem Reliefstil von geringerer Plastizität. Aus Deutschland und zwar aus dem Elsaß stammt der vorzügliche Barockschrank (Nr. 134), sparsamer, aber origineller im Ornament und im Ganzen plastischer empfunden, mehr auf eine Wirkung von Schatten und Lichtern, von Vor- und Zurücktreten berechnet. Im oberen Stock

bieten die aus edlen Hölzern zusammengefügten und mit fein ziselierten Goldbronzebeschlägen verzierten Kommoden, Sekretäre und Wandtische einen guten Ueberblick über die Stilformen des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts.



Fayence-Schüssel (Moustier)

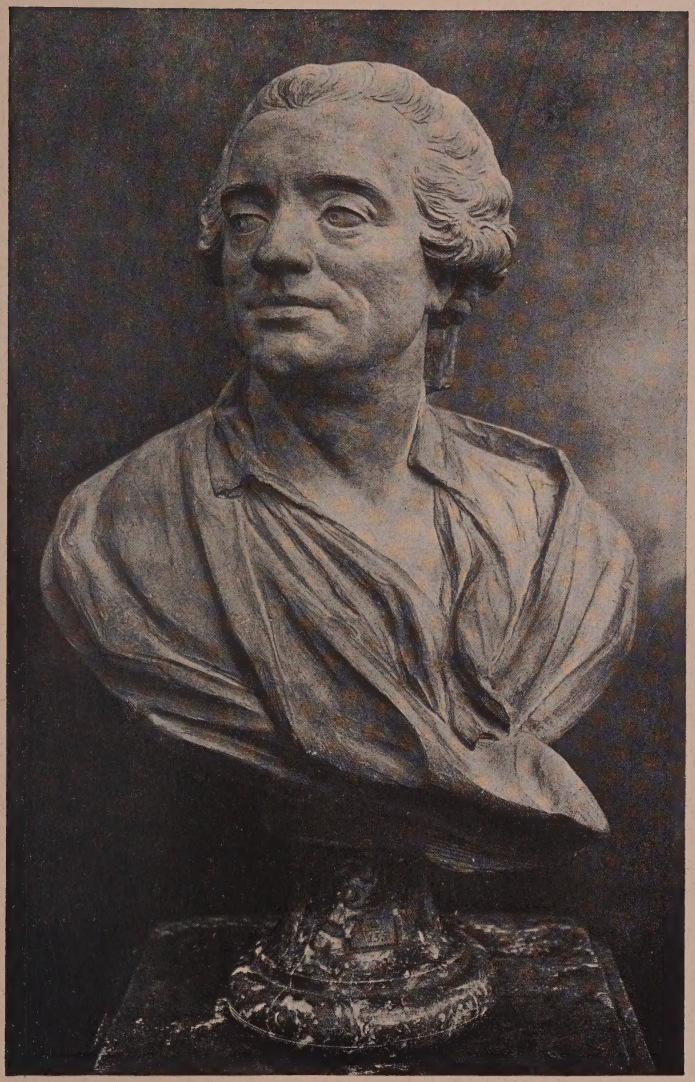


Nr. 7
Französisch, 11. Jahrhundert: Taufstein

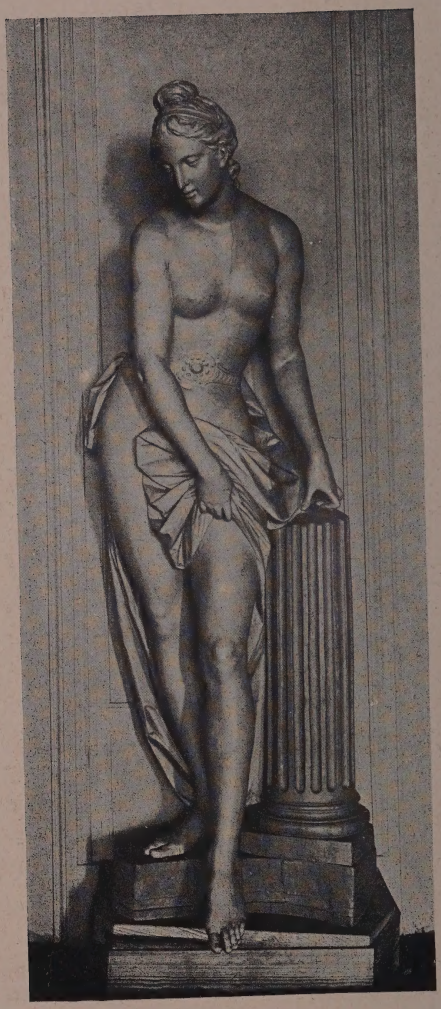
Nr. 9
Französischer Meister des 14. Jahrhunderts
Hl. Quintinus

Nr. 11
Französischer Meister des 16. Jahrhunderts: Der ungläubige Thomas

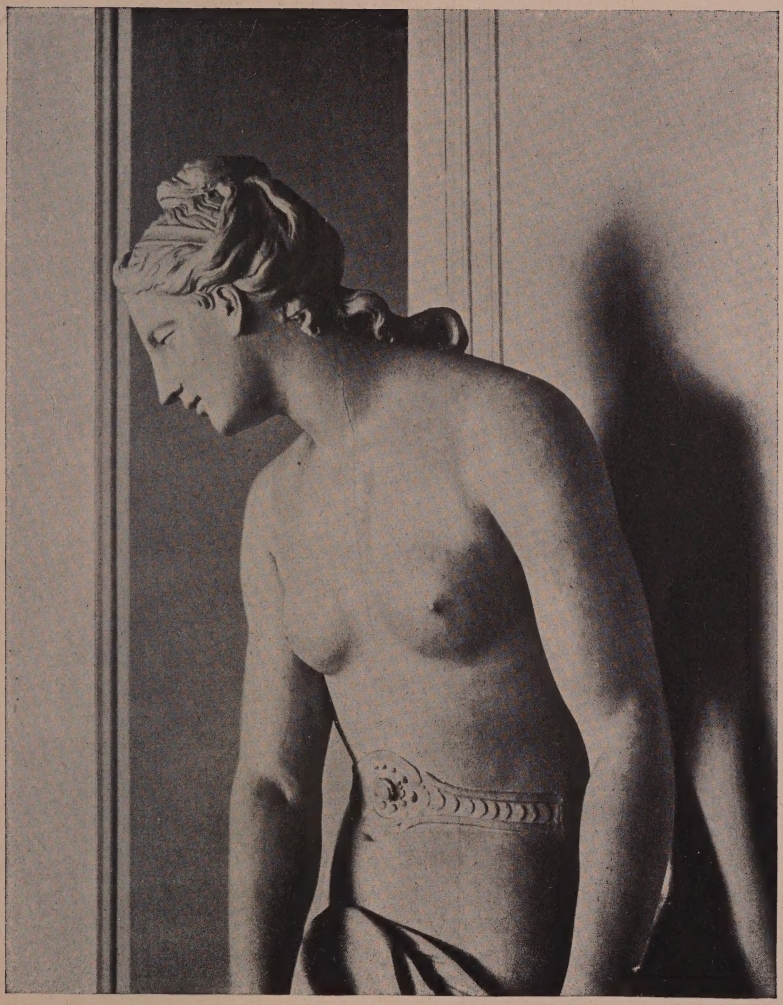
Nr. 1
Bouchardon: Maria und das Christuskind



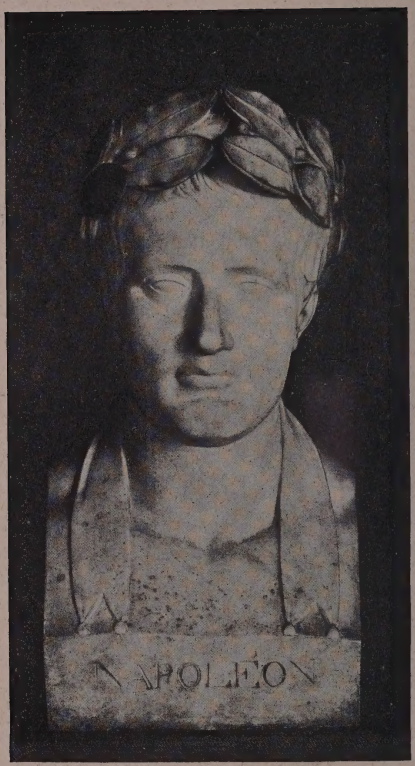
Nr. 12
J. B. Le Moyne: La Tour



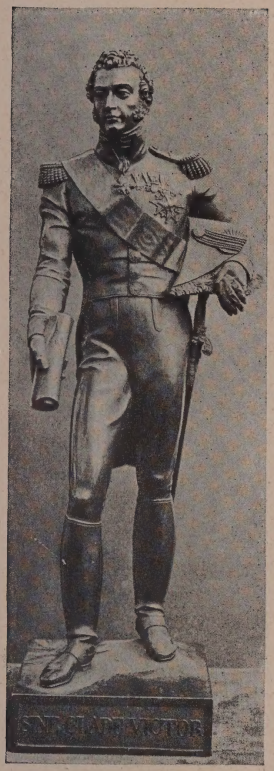
Nr. 6
Falconet: Die Badende



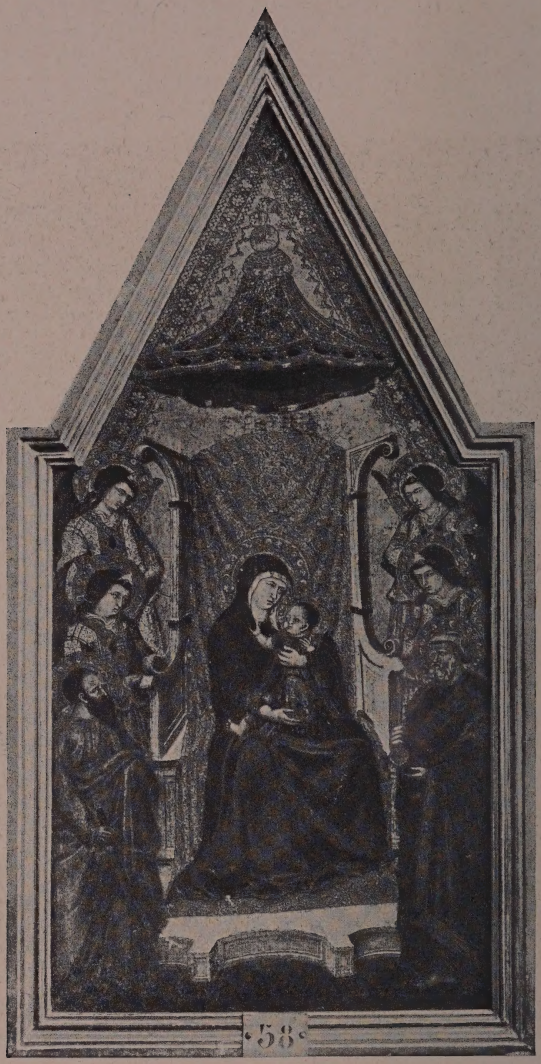
Nr. 6
Falconet: Die Badende (Teilansicht)



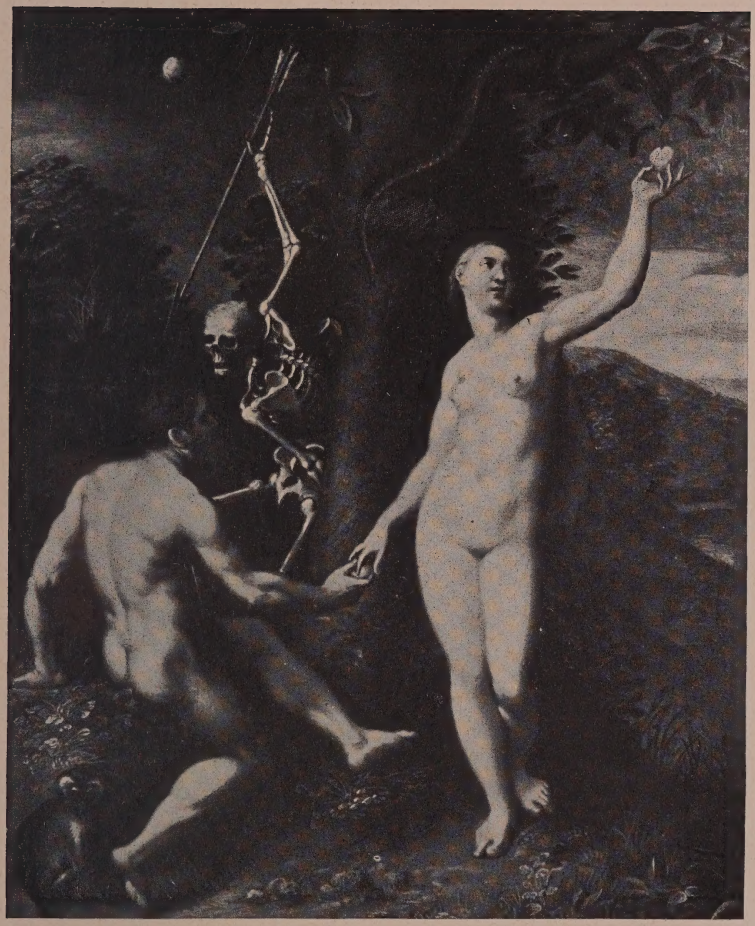
Nr. 3
Canova: Napoléon



Nr. 5 Desar: Herzog von Angoulême
Nr. 4 Crozatier: Prinzessin von Orléans

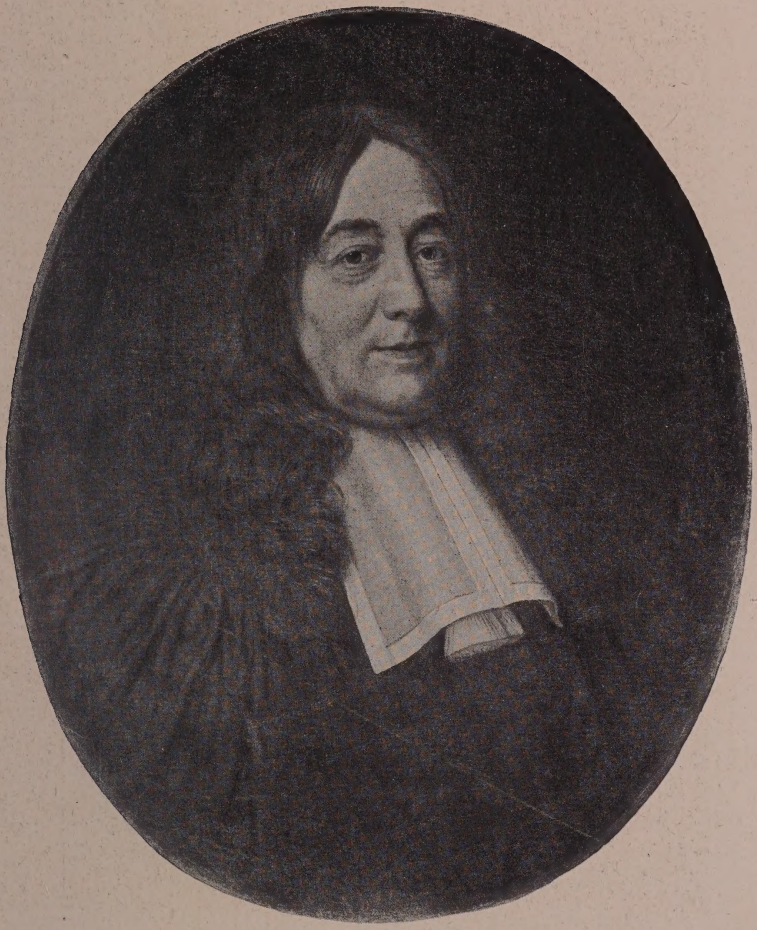


Nr. 111
Sieneser Meister des 14. Jahrhunderts:
Maria mit Heiligen



Nr. 110
Rottenhammer: Der Sündenfall

Nr. 112
Strozzi: Johannes der Täufer als Knabe



Nr. 20
Caillot: Bildnis eines Geistlichen

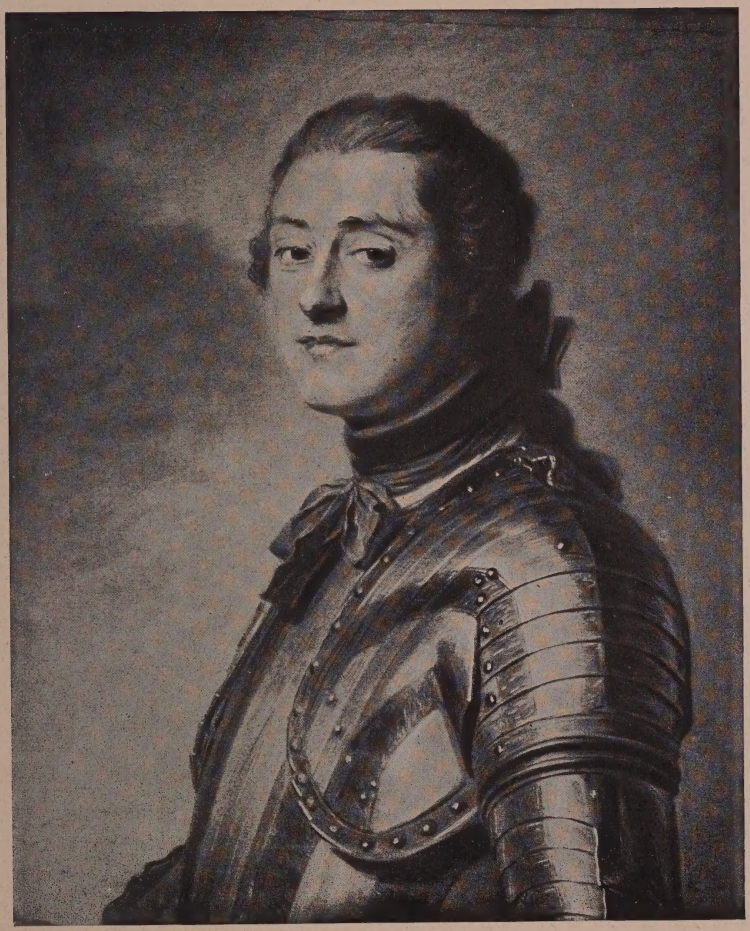
Nr. 105
Fr. Le Moyne: Narziss

Nr. 108
Pater (?): Schäferszene

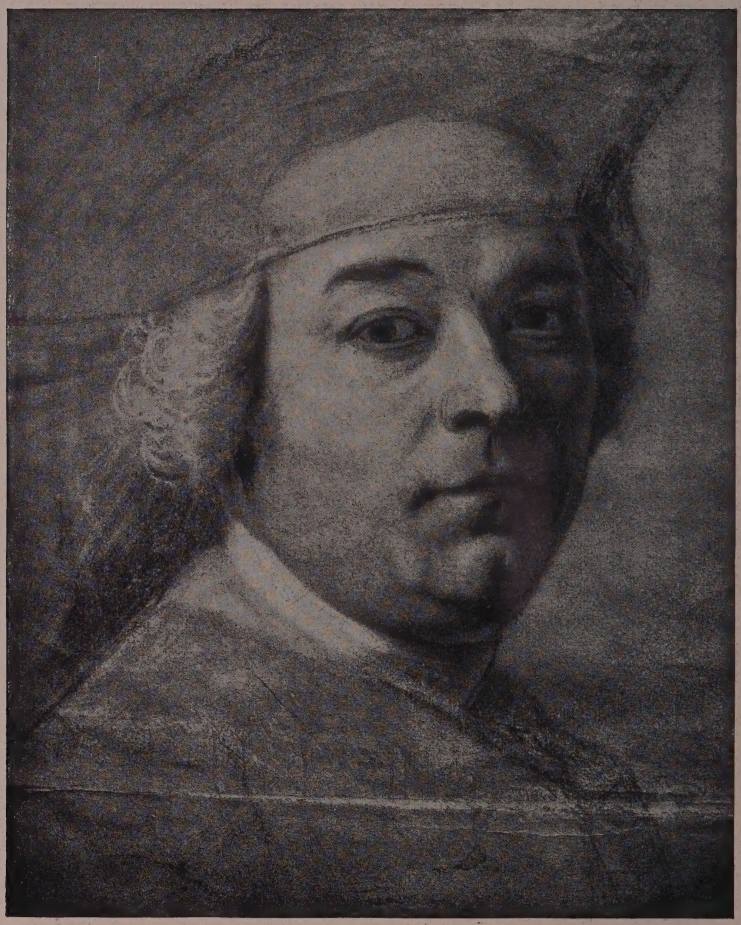
Nr. 22
Dietrich: Gesellschaft im Park

Nr. 115
C. van Loo: Die Malerei

Nr. 36
La Tour: Isabella van Tuyll

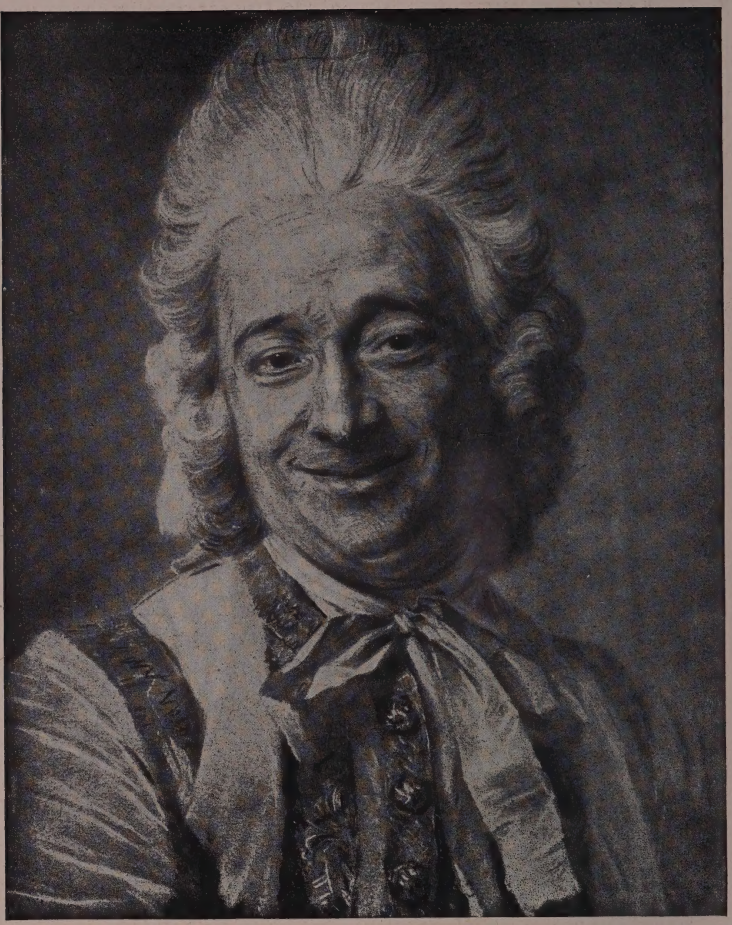


Nr. 42
La Tour: Marquis d'Argenson

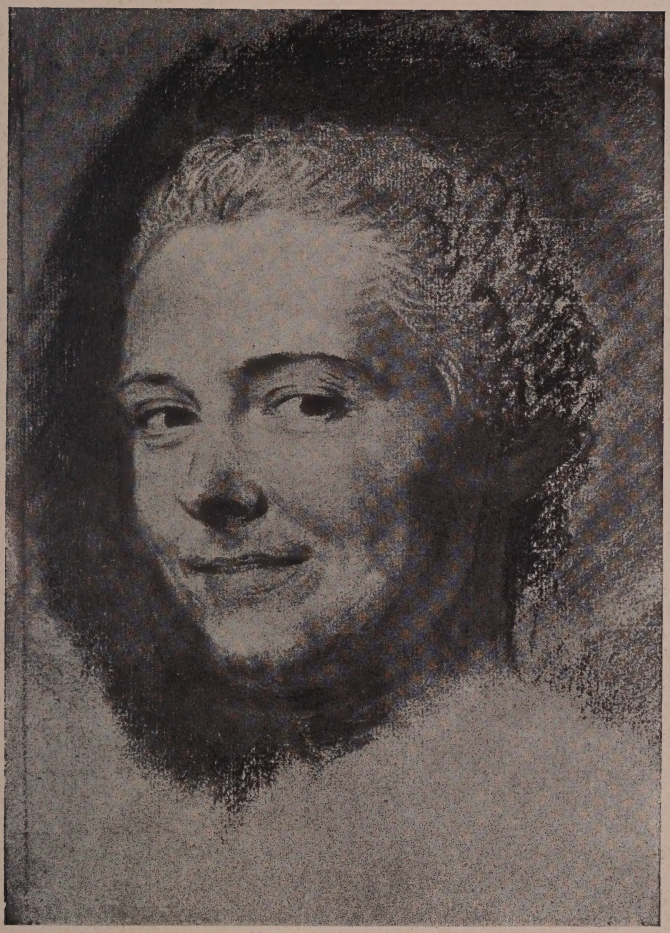


Nr. 95
La Tour: Chardin (?)

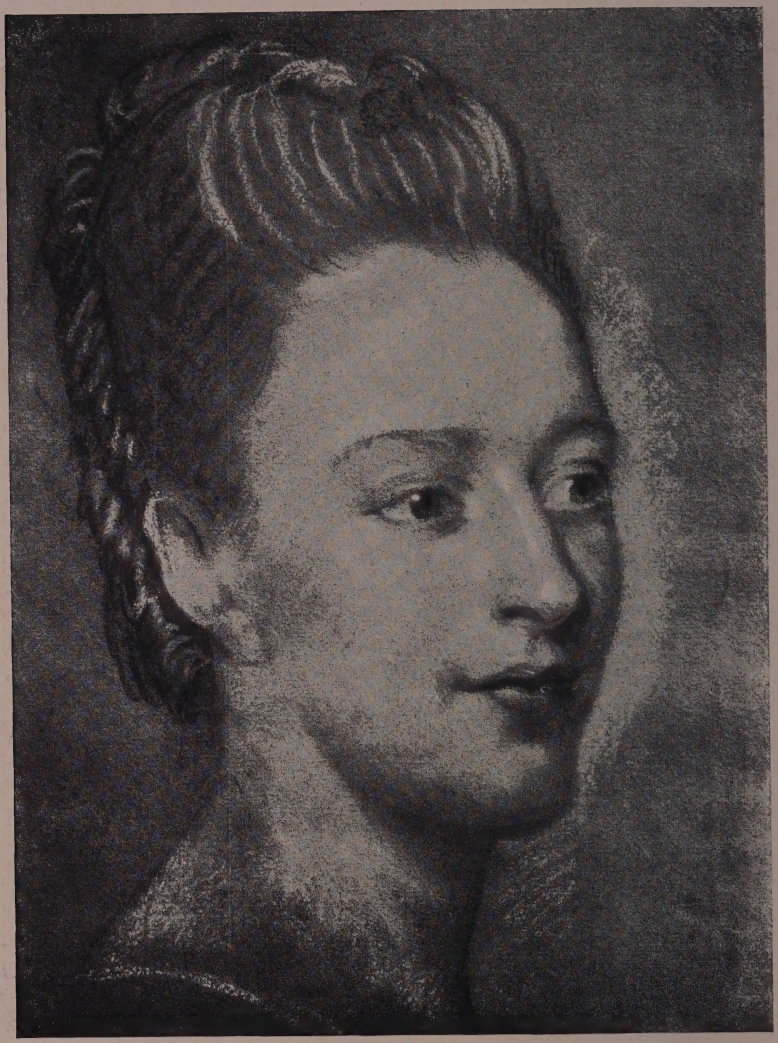
Nr. 78
La Tour: Madame Favart



Nr. 51
La Tour: Manelli



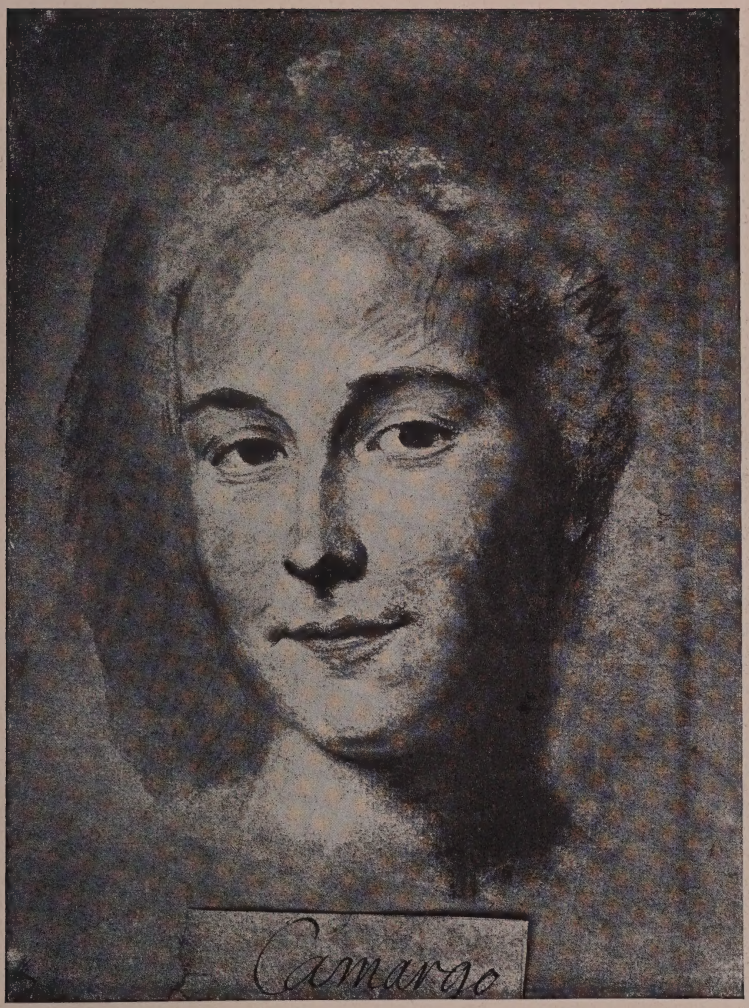
Nr. 97
La Tour: Madame Dangeville



Nr. 39
La Tour: Studienkopf

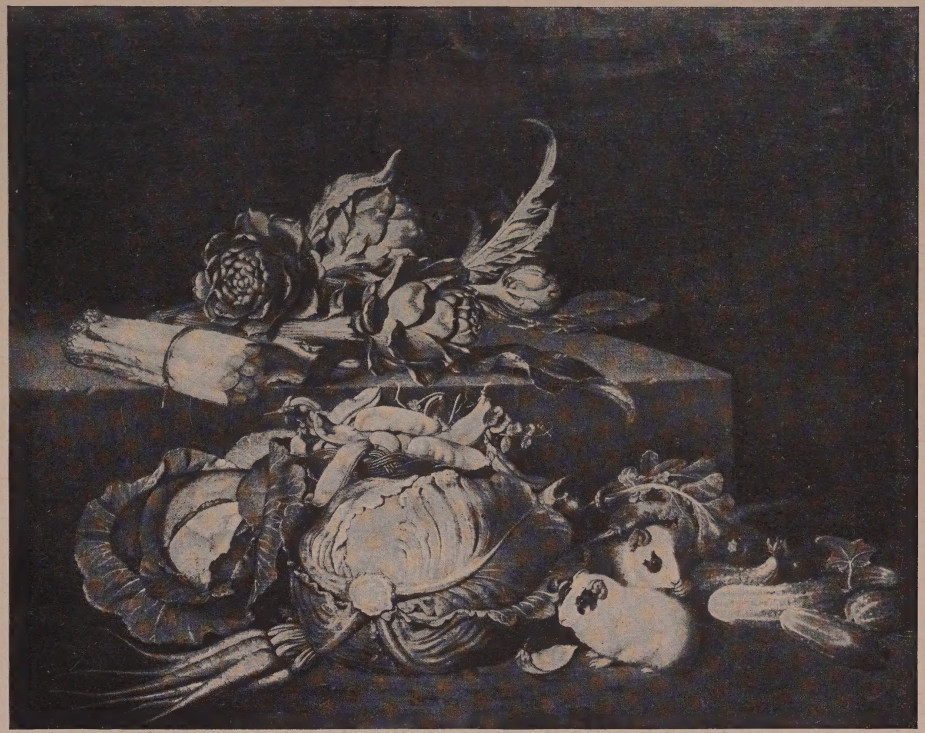
Nr. 103
La Tour: Marie Fel

Nr. 77
La Tour: Marquise de Pompadour



Nr. 96
La Tour: Die Tänzerin Camargo

Nr. 114
Tocqué: Suzanne Cromelin



Nr. 15
Beck: Stilleben

Nr. 18
Boilly: Die Überraschung

Nr. 117
J. Vernet: Küstenlandschaft

Nr. 116
Valenciennes: Ideallandschaft

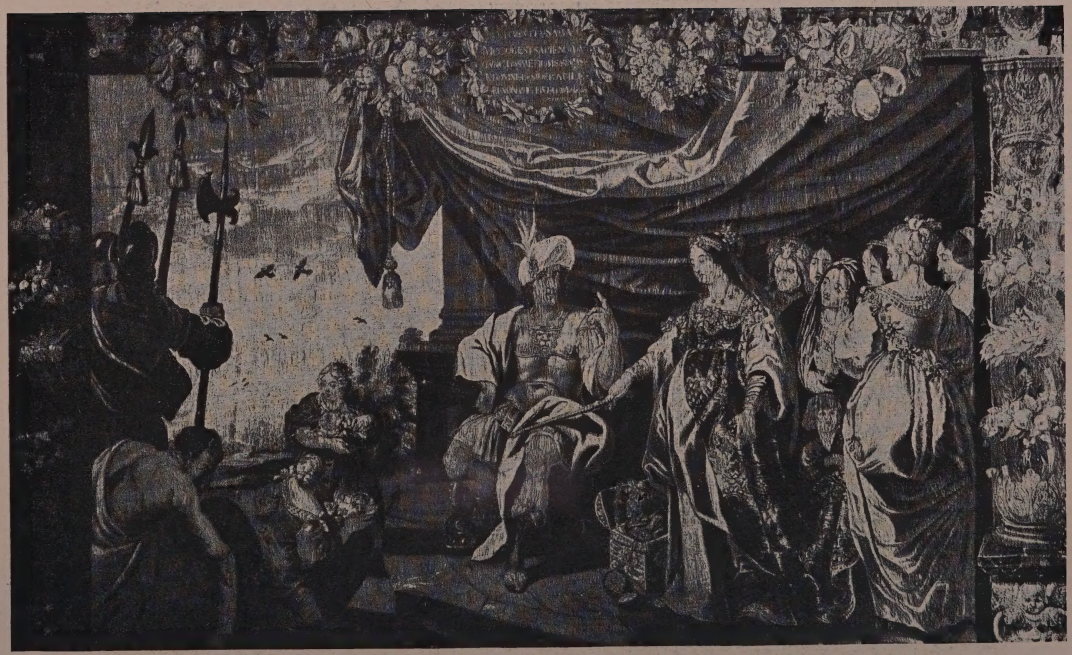
Nr. 118
Viollet-le-Duc: Saint-Cloud

Nr. 120
Boucher: Anbetung der Könige

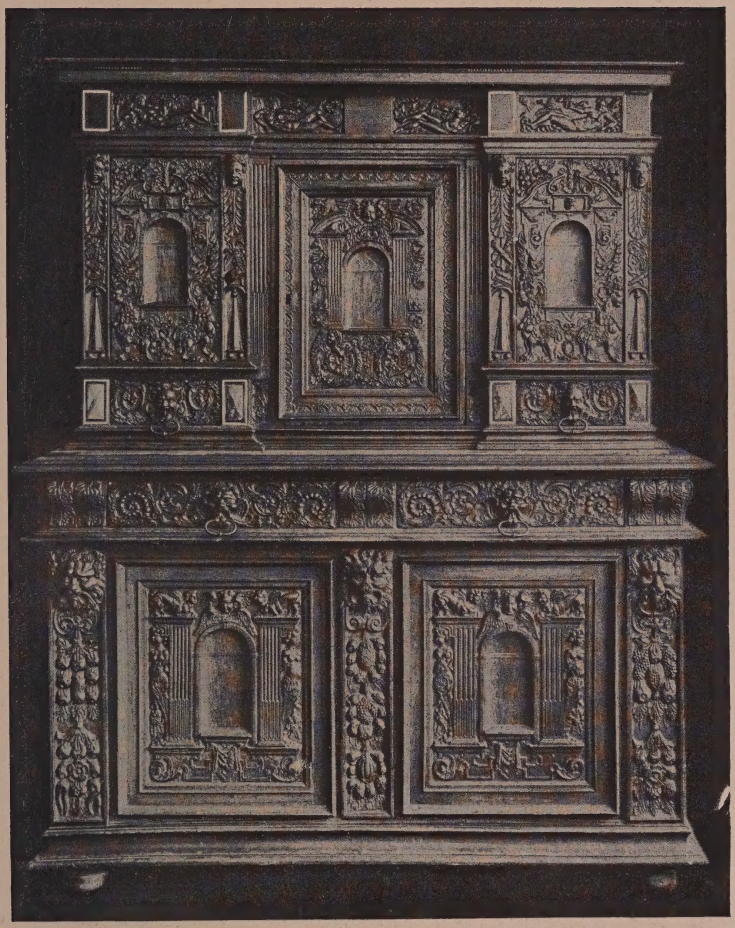
Nr. 123
Fragonard: Der Stier

Nr. 126
Brüsseler Bildteppich um 1500, Ausschnitt: Geburt des Johannes

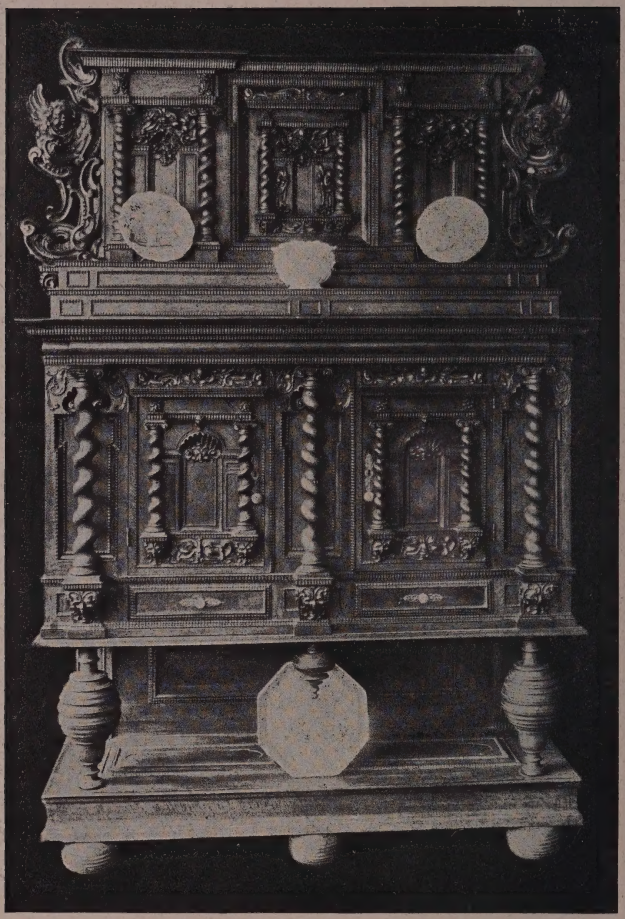
Nr. 126
Brüsseler Bildteppich um 1500, Ausschnitt: Johannes verlässt die Eltern



Nr. 128
Flämischer Bildteppich des 17. Jahrhunderts: Die Königin von Saba



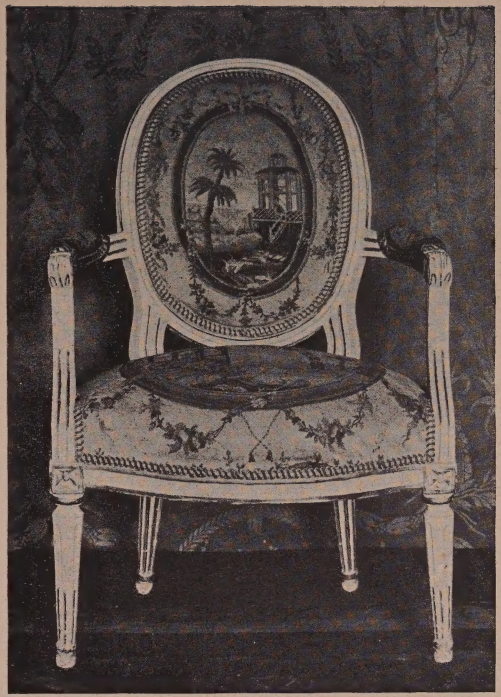
Nr. 133
Französischer Schrank vom Ende des 16. Jahrhunderts



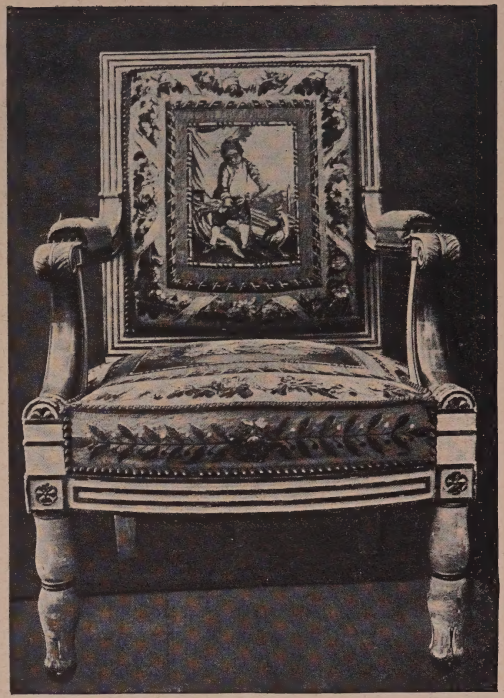
Nr. 134
Elsässer Schrank, 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts

Nr. 139
Französischer Sekretär, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts

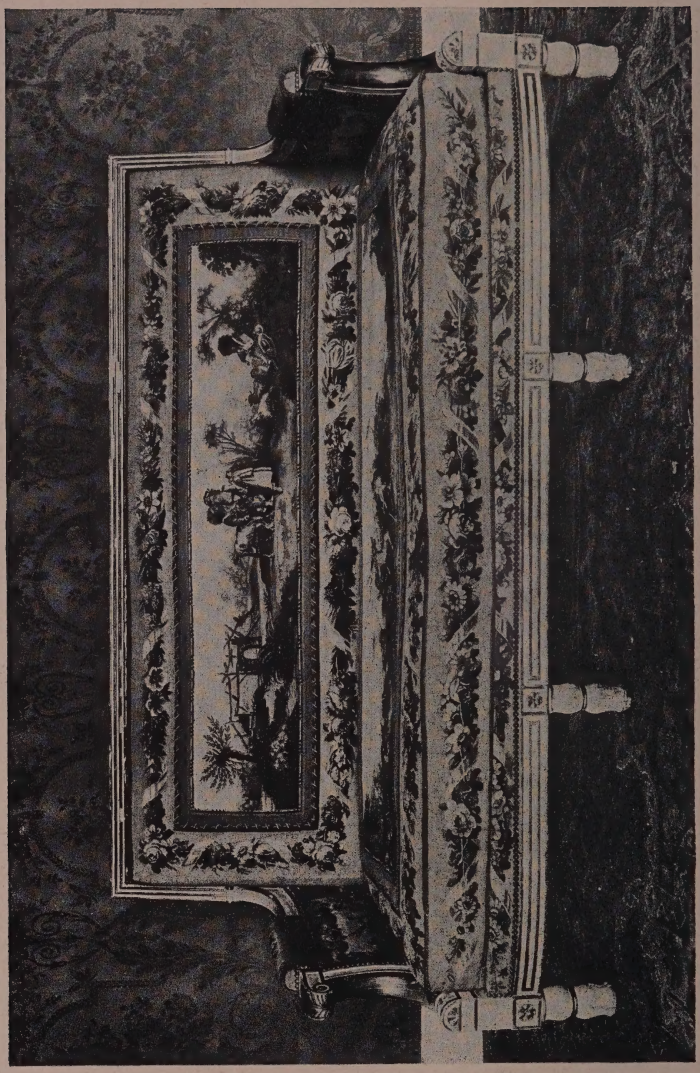
Nr. 143
Französisches Sofa mit Gobelinbezug, um 1750



Nr. 144
Französischer Sessel mit Gobelinbezug,
2. Hälfte des 18. Jahrhunderts



Nr. 146
Französischer Sessel mit Gobelinbezug,
Anfang des 19. Jahrhunderts



Nr. 145
Französisches Sofa mit Gobelinbezug, Anfang des 19. Jahrhunderts

ABBILDUNGEN

Bildwerke

Seite

Bouchardon: Maria und das Kind 32
Canova: Büste Napoleons 36
Crozatier: Bildnisstatuette einer Prinzessin 37
Desar: Bildnisstatuette des Louis Antoine de Bourbon . . . 37
Falconet: Die Badende 34 35
Flämischer Meister des 16. Jahrh.: Najade 10
Französ. (?) Schule des 11. Jahrhunderts: Taufstein 29
Französ. Meister des 14. Jahrh.: Heil. Quintinus 30
Französ. Meister des 16. Jahrh.: Der ungläubige Thomas . . . 31
Le Moyne, Jean-Baptiste: Bildnisbüste des Malers La Tour . . 33

Gemälde

Beck: Stilleben 57
Boilly: Die Überraschung 58
Caillot: Bildnis eines Geistlichen 41
Dietrich: Gesellschaftsszene im Freien 44
La Tour: Bildnis des Malers Restout 20
„ „ : Bildnis Isabella van Tuyll 46
„ „ : Bildnis Marquis Louis d'Argenson 47
„ „ : Bildnis, angebl. des Malers Chardin 48
„ „ : Bildnis der Schauspielerin Favart 49
„ „ : Bildnis des Sängers Manelli 50
„ „ : Bildnis der Schauspielerin Dangeville 51
„ „ : Weiblicher Studienkopf 52
„ „ : Bildnis der Marie Fel 53
„ „ : Bildnis der Marquise von Pompadour 54
„ „ : Bildnis der Tänzerin Camargo 55

Seite

Le M yne, François: Narziss 42
Pater: Schäferin und Faun 43
Perronneau: Bildnis des Malers La Tour . . . . . Titelbild
Rottenhammer: Der Sündenfall 39
Sienesischer Meister des 14. Jahrh.: Madonna 38
Strozzi: Johannes der Täufer 40
Tocqué: Bildnis der Suzanne Cromelin 56
Van Loo: Allegorie der Malerei 45
Valenciennes: Ideallandschaft 60
Vernet: Küstenlandschaft 59
Viollet-le-Duc: Park von St. Cloud 61

Zeichnungen

Boucher: Die Anbetung der Könige 62
Falconet: Bildnis des Joseph Paillet 23
„ : Bildnis der Gattin des J. Paillet 22
Fragonard: Der Stier 63

Bildteppiche

Brüsseler Bildteppiche um 1500: Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers 64 65
Flämischer Bildteppich des 17. Jahrh.: Die Königin von Saba vor Salomon 66

Möbel

Französischer Schrank vom Ende des 16. Jahrh. 67
Elsässer Schrank, erste Hälfte des 17. Jahrh. 68
Französischer Sekretär, zweite Hälfte des 18. Jahrh. 69
Sofa, Mitte des 18. Jahrh. 70
Sessel, zweite Hälfte des 18. Jahrh. 71
Sessel, Anfang des 19. Jahrh. 71
Sofa, Anfang des 19. Jahrh. 72

Im Verzeichnis sind nur die Originalarbeiten aufgeführt. Die zur Ausschmückung aufgestellten Reproduktionen bekannter französischer Plastiken usw., sowie Möbel, die nur Kopien älterer sind, erhielten keine Nummern. — Die auf das Verzeichnis hinweisenden Nummern sind an den Kunstwerken im „Pauvre diable“ stets rechts unten angebracht zur Unterscheidung von älteren Numerierungen, die wir glaubten nicht entfernen zu dürfen. Die abgebildeten Kunstwerke sind durch fetten Druck der Nummern kenntlich gemacht.

Soweit bei Gemälden die Technik nicht angegeben wurde, handelt es sich um Ölbilder.

Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke

BILDWERKE

Bouchardon, Édme

geboren 1698 zu Chaumont, gestorben 1762 in Paris

1 Maria und das Kind.
Carrarischer Marmor, stellenweise vergoldet, hoch 155 cm. Der linke Arm des Kindes ist ergänzt.

2 Der heilige Quentinus.
Carrarischer Marmor, stellenweise vergoldet, hoch 150 cm.
Dekorative Arbeiten, die offenbar nur im Entwurf auf Bouchardon zurückgehen.
Basilika von St. Quentin.

Canova, Antonio

geboren in Possagno 1757, gestorben in Venedig 1822

3 Büste Napoleons. Etwas über lebensgroß.
Marmor, hoch 58 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

Crozatier, Charles

geboren in Le Puy 1795, gestorben 1855 in Paris

4 Bildnisstatuette einer Prinzessin aus dem Hause Bourbon. Bez.: C. Crozatier.
Bronze, hoch 42 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Desar

Französischer Bildhauer und Bronzegiesser, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tätig

5 Bildnisstatuette des Louis Antoine de Bourbon, Duc d'Angoulême. Bez.: P^{on} Desar.
Bronze, hoch 37 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Falconet, Étienne Maurice
geboren 1716 in Paris, gestorben 1791 in Paris

6 Die Badende.
(Die im Text [S. 11] erwähnte Marmorfigur einer Badenden von Falconet wurde 1757 erstmals im Salon ausgestellt. Unser Bildwerk wird einige Jahre früher entstanden sein.)
Eichenholz, weiß gestrichen, hoch 185 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

Französische (?) Schule des 11. Jahrhunderts

7 Taufstein. Kalkstein, hoch 117 cm, Grundfläche 112 × 106 cm.
Pfarrkirche zu Vermand.

Französischer Meister des 13. Jahrhunderts

8 Statue der Maria mit dem Kinde.
Kalkstein (Bemalung neu), hoch 155 cm.
Basilika von St. Quentin.

Französischer Meister des 14. Jahrhunderts

9 Statue des heiligen Quintinus.
Marmor, hoch 65 cm.
Vom nördlichen Seitenportal der Basilika von St. Quentin, der sogenannten Porte Labon, die 1339 vollendet wurde.

Französischer Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts

10 Kruzifixus.
Eichenholz, hoch 145 cm.
Museum von Péronne.

Französischer Meister des 16. Jahrhunderts

11 Der ungläubige Thomas.
Marmor, hoch 90 cm.
Basilika von St. Quentin.

Le Moyne, Jean-Baptiste
geboren 1704 in Paris, gestorben 1778 in Paris

12 Bildnisbüste des Malers La Tour.
Terrakotta auf Marmorsockel, hoch 59 cm.
École La Tour, St. Quentin.

Lenglet, Charles Antoine Armand
geboren in Levergies 1791, gestorben nach 1855

13 Die Spinnerin. — Bezeichnet: A. Lenglet 1847.
Marmor, hoch 1,25 m.
Justizpalast, St. Quentin.

Flämischer Meister des 16. Jahrhunderts

14 Najade auf einem Delphin (Lampe).
Bronze, hoch 17 cm.
Nach Bode eine vlämische Arbeit des 16. Jahrhunderts, die in mehreren Exemplaren vorkommt, deren bestes sich im Museum von Braunschweig befindet. Der unbekannte Meister steht dem Giovanni da Bologna nahe.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

GEMÄLDE

Beck, Jakob Samuel
geboren 1715 in Erfurt, gestorben 1778, tätig in Erfurt 1735—1775

15 Stilleben (Verschiedene Gemüsearten und zwei Meerschweinchen).
Bezeichnet: J. S. Beck f./1763.
Leinwand, hoch 80, breit 97 cm.
Mme. Delcroix, St. Quentin.

Berrettini, Pietro, gen. Pietro da Cortona
geboren 1596 in Cortona, gestorben 1669 in Rom

16 Angelica und Medor.
Leinwand, hoch 28, breit 22 cm.

17 Rinaldo und Armida.
Leinwand, hoch 28, breit 22 cm. — 1892 von der französischen Regierung der städtischen Sammlung überwiesen.
Justizpalast, St. Quentin.

Boilly, Louis Léopold
geboren in La Bassée 1761, gestorben in Paris 1845

18 Die Überraschung.
Leinwand, hoch 45, breit 38 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Bonnefoi
französischer Maler, in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Guise tätig

19 Blumenstilleben.
Leinwand, hoch 132, breit 105 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Caillot, Jacques
französ. Maler, gegen Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrh. in Péronne tätig

20 Bildnis eines Geistlichen.
Leinwand, oval, hoch 74, breit 60 cm.
Auf der Rückseite des auf Leinwand aufgezogenen Gemäldes die Wiedergabe der ursprünglichen Bezeichnung: Jacobus Calliot / Pinxit / 1693.
Museum zu Péronne.

Chardin, Jean Baptiste Siméon

geboren 1699 in Paris, gestorben ebendort 1779

21 Der Affe als Maler.
Leinwand, hoch 72, breit 58 cm.
Offenbar nicht eigenhändig, sondern gute Kopie des Originals im Louvre.
École La Tour, St. Quentin.

Dietrich, Christian Wilhelm Ernst

geboren 1712 in Weimar, gestorben 1774 in Dresden, dort hauptsächlich tätig

22 Gesellschaftsszene im Freien.
Leinwand, hoch 39, breit 32 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Französische Schule um 1800

23 Bildnis eines jungen Malers.
Leinwand, hoch 63, breit 53 cm. — Durch einen Riß beschädigt bei der eiligen Bergung während der Schlacht an der Somme (August 1916).
Museum zu Péronne.

Jsabey, Jean-Baptiste

geboren 1767 in Nancy, gestorben 1855 in Paris

24 Bildnis zweier junger Damen, angeblich Prinzessinnen von Orléans.
Pergament, hoch 36, breit 25 cm.
Die Zuschreibung an Jsabey ist nicht gesichert.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Italienische Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts

25 Die unbefleckte Empfängnis Mariä.
Holz, hoch 150, breit 80 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Italienische Schule vom Anfang des 18. Jahrhunderts

26 Entwurf für ein Deckengemälde allegorisch-mythologischen Inhalts.
Leinwand, hoch 127, breit 52 cm.
Mme. Delcroix, St. Quentin.

La Tour, Maurice Quentin de

geboren 1704 in St. Quentin, gestorben ebenfalls dort 1788. — Abgesehen von einer frühen Studienreise nach England und einem späteren Aufenthalt in Holland, dauernd in Paris tätig; seit 1784 in geistesgestörtem Zustande in St. Quentin lebend.

27 Bildnis des François Dachery (Ec. La Tour 13).
Pastell, Papier, hoch 45, breit 34 cm.
Dachery, aus St. Quentin gebürtig, war von Jugend auf mit La Tour befreundet.
Die Nummern 27—103 sind Eigentum der École La Tour in St. Quentin, deren herkömmliche Numerierung wir bei jedem Bild in Klammern beifügen.

28 Bildnis einer Dame, Skizze (Ec. La Tour 67).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

29 Bildnis des Dauphins Ludwig von Frankreich, Sohn Ludwigs XV. (Ec. La Tour 35).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Skizze für ein großes, von Petit gestochenes Porträt.

30 Skizze für das Bildnis einer Dame (Ec. La Tour 61).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Angeblich ist die Dargestellte Maria Leczinska, Gemahlin Ludwigs XV., doch ist die Ähnlichkeit zwischen diesem Frauenkopf und dem der Königin auf La Tours großem Porträt im Louvre nur eine sehr allgemeine.

31 Bildnis des Kapuzinerpaters Emmanuel (Ec. La Tour 25).
Pastell, Papier, hoch 40, breit 30 cm.
1757 im Salon ausgestellt.

32 Skizze für das Bildnis eines Mannes (Ec. La Tour 36).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

33 Bildnis der Dauphine Maria-Josepha von Sachsen und ihres Söhnchens, des Herzogs von Burgund (Ec. La Tour 85).
Pastell, Papier, hoch 160, breit 114 cm.

34 Bildnis des Malers Du Peuch (Ec. La Tour 9).
Pastell, Papier, hoch 60, breit 50 cm.
1739 im Salon ausgestellt.

35 Bildnis des Generalpächters de la Popelinière (Ec. La Tour 11).
Pastell, Papier, hoch 59, breit 48 cm.
Das Gemälde ist vor Jahrzehnten, als es noch im Museum Fervaques in St. Quentin hing, durch Feuchtigkeit schwer beschädigt worden.

36 Bildnis des Fräulein Isabella van Tuyll (Ec. La Tour 30).
Pastell, Papier, hoch 68, breit 53 cm.
Vermutlich 1766 entstanden, als La Tour bei der Familie van Tuyll in der Umgegend von Utrecht weilte. — Neuerdings wird die Dargestellte als die Tante Isabellas, als die Baronin Johanna Elisabeth van Tuyll ausgegeben, doch wie mir scheint, irrtümlich. Wie wir wissen, war Frau van Tuyll 45 Jahre alt, als sie von La Tour in Paris gemalt wurde, der hier Dargestellten hingegen kann man nicht mehr als 25—28 Jahre geben. Andererseits gehört das Gemälde seiner ganz freien technischen Behandlung nach in La Tours späte Zeit und nicht in das Jahr 1753, dem für das Bildnis der Frau van Tuyll überlieferten Zeitpunkt.

37 Bildnis der Madame Rougeau (Ec. La Tour 82).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

38 Skizze für das Bildnis einer jungen Frau (Ec. La Tour 41).
Pastell, Papier, hoch 31, breit 24 cm.

39 Weiblicher Studienkopf (Ec. La Tour 47).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Neuerdings an Stelle von Nr. 36 für das Bildnis der Isabella van Tuyll ausgegeben. Vgl. die Bemerkung zu jenem Bildnis.

40 Weiblicher Studienkopf (Ec. La Tour 62).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

41 Bildnis des Baron de Breteuil (Ec. La Tour 57).
Pastell, Papier, hoch 38, breit 30 cm.
Skizze für ein im Jahr 1757 im Salon ausgestelltes Bildnis.

42 Bildnis des Marquis Louis d'Argenson (Ec. La Tour 4).
Pastell, Papier, hoch 64, breit 52 cm.
1753 im Salon ausgestellt.

43 Bildnis des Malers Vernezobre (Ec. La Tour 7).
Pastell, Papier, hoch 59, breit 50 cm.
Seinem Stile nach ein frühes Werk.

44 Bildnis des Direktors der Opéra-comique, Jean Monnet (Ec. La Tour 10).
Pastell, Papier, hoch 59, breit 48 cm.
1757 im Salon ausgestellt. — Die Ecole La Tour besitzt auch ein Brustbild Jean Monnets (Nr. 40), mit Recht als Original des La Tour angezweifelt, wahrscheinlich Kopie der eigenhändigen Skizze, die dem großen Bildnis zugrunde lag. — Nr. 40 ist nicht ausgestellt.

45 Bildnis des Abbé Pommyer (Ec. La Tour 23).
Pastell, Papier, hoch 44, breit 36 cm.

46 Bildnis des Prinzen Clemens von Sachsen (Ec. La Tour 53).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
1761 entstanden, als der Prinz seine Schwester, die Dauphine, in Paris besuchte.

47 Bildnis der Dauphine Maria Josepha von Sachsen (Ec. La Tour 58).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Scheinbar etwas später als die Skizze Nr. 48 entstanden.

48 Skizze für ein Bildnis der Dauphine Maria Josepha von Sachsen (Ec. La Tour 79).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Studie für ein großes Bildnis, jetzt im Louvre, das 1761 im Salon ausgestellt wurde.

49 Bildnis des Marschalls von Sachsen (Ec. La Tour 26).
Pastell, Papier, hoch 40, breit 30 cm.
Studie zu dem 1747 ausgestellten großen Bildnis, das sich jetzt im Louvre zu Paris befindet.

50 Skizze für ein Bildnis der Mme. Boëtte de Saint-Léger (Ec. La Tour 34).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

51 Bildnis des Sängers Manelli (Ec. La Tour 16).
Pastell, Papier, hoch 45, breit 36 cm.
1753 im Salon ausgestellt.

52 Weiblicher Studienkopf (Ec. La Tour 32).
Pastell, Papier, hoch 24, breit 32 cm.

53 Bildnis des Schriftstellers Véron de Forbonnais (Ec. La Tour 27).
Pastell, Papier, hoch 40, breit 30 cm.

54 Bildnis des Kunstliebhabers de Julienne (Ec. La Tour 46).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

55 Studie für das Bildnis eines jungen Mannes (Ec. La Tour 55).
Pastell, Papier, hoch 38, breit 30 cm.

56 Damenbildnis, Skizze (Ec. La Tour 65).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

57 Bildnis eines jungen Mannes, Skizze (Ec. La Tour 50).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

58 Skizze für das Bildnis eines alten Herrn (Ec. La Tour 75).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Angeblich Bildnis des Bildhauers René Frémin, doch ähnelt der Dargestellte nur oberflächlich dem durch einen Stich von Surugue bekannten, jetzt verschollenen Bildnis von der Hand La Tours.

59 Bildnis eines jungen Herrn (Ec. La Tour 59).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Die Aufschrift „Monmartel" scheint noch nicht richtig gedeutet zu sein, keinesfalls ist hier der Bankier Jean Paris de Monmartel dargestellt, den La Tour 1738 im Alter von 48 Jahren malte.

60 Männlicher Studienkopf (Ec. La Tour 22).
Pastell, Papier, hoch 44, breit 36 cm.
Die Zuschreibung an La Tour dieses technisch schwachen, in der Auffassung schülerhaft-akademischen Kopfes ist sehr wenig glaubwürdig.

61 Bildnis der Gattin des Mediziners Roussel (Ec. La Tour 42).
Pastell, Papier, hoch 31, breit 22 cm.

62 Bildnis des Abbé Le Blanc (Ec. La Tour 24).
Pastell, Papier, hoch 44, breit 36 cm.
Die Authentizität des Gemäldes wurde mit Recht bestritten. Wahrscheinlich Kopie eines Originals von La Tour, das 1747 im Salon ausgestellt wurde.

63 Bildnisskizze der Marquise von Pompadour (Ec. La Tour 84).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Rings um den Kopf herum beschnitten und auch sonst stark beschädigt durch Abwischen des Pastellstaubes. Wie die besser erhaltene Skizze (Nr. 77) vorbereitende Studie für das große Gemälde im Louvre.

64 Bildnis eines Herrn (Ec. La Tour 83).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Angeblich Skizze für das 1748 im Salon ausgestellte Bildnis des Schriftstellers Moncrif, doch herrscht keine physiognomische Übereinstimmung mit dem Porträtstich von Cathelin.

65 Skizze für das Bildnis eines Herrn (Ec. La Tour 33).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

66 Bildnis des François Dachery (Ec. La Tour 19).
Pastell, Papier, hoch 45, breit 31 cm.
Offenbar nicht eigenhändig, sondern veränderte Kopie von Nr. 27.

67 Skizze für ein Herrenbildnis (Ec. La Tour 48).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

68 Skizze für das Bildnis eines jungen Mädchens (Ec. La Tour 43).
Pastell, Papier, hoch 31, breit 22 cm.

69 Bildnis einer jungen Dame (Ec. La Tour 76).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

70 Bildnis einer Dame (Ec. La Tour 8).
Pastell, Papier, hoch 68, breit 53 cm.
Dass die Dargestellte nicht Mme. de Mondonville ist, wie früher angenommen wurde, haben schon die Goncourt gezeigt, doch scheint mir deren Annahme, daß es sich hier um das Bildnis der Mme. de la Popelinière handelt, auch nicht das Richtige zu treffen, denn diese starb 1752 und das Gemälde gehört seinem Stile nach in eine spätere Zeit.

71 Bildnis des Herzogs von Burgund, als Kind verstorbener älterer Bruder Ludwigs XVI. (Ec. La Tour 51).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Vermutlich Skizze für das 1761 im Salon ausgestellte Bildnis des Prinzen.

72 Bildnis einer jungen Dame, Skizze (Ec. La Tour 66).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Neuerdings vermutet man in der Dargestellten die Schauspielerin Clairon (1723—1802).

73 Bildnis eines Herrn (Ec. La Tour 81).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Gelegentlich irrtümlich als das Bildnis des Marschalls v. Loewendal bezeichnet.

74 Bildnis des Generalpächters de Neuville (Ec. La Tour 20).
Pastell, Papier, hoch 44, breit 35.

75 Bildnis des Malers Louis de Silvestre (Ec. La Tour 6).
Pastell, Papier, hoch 63, breit 51 cm.
1753 im Salon ausgestellt.

76 Bildnis eines Herrn (Ec. La Tour 86).
Pastell, Papier, hoch 44, breit 37 cm.

77 Bildnis der Marquise von Pompadour (Ec. La Tour 74).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Wie Nr. 63 vorbereitende Skizze für das 1755 im Salon ausgestellte große Bildnis, das sich jetzt im Louvre befindet.

78 Bildnis der Schauspielerin Madame Favart (Ec. La Tour 78).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

79 Bildnis Ludwigs XV. (Ec. La Tour 73).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Daß dieser Kopf die Originalskizze für das nach links gewandte große Bildnis des Königs im Louvre sei, wurde mit Recht bereits früher bezweifelt. Wahrscheinlich handelt es sich um eine dem eigenhändigen Entwurf unterschobene Kopie.

80 Skizze für das Bildnis einer jungen Dame (Ec. La Tour 72).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

81 Bildnis einer jungen Dame, Skizze (Ec. La Tour 52).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Die Dargestellte angeblich die Geliebte Ludwigs XV., Mme. du Barry.

82 Bildnis des Charles Maron (Ec. La Tour 17).
Pastell, Papier, hoch 45, breit 35 cm.

83 Bildnis des Prinzen Xaver von Sachsen (Ec. La Tour 3).
Pastell, Papier, hoch 63, breit 53 cm.
Das Gemälde entstand wahrscheinlich 1760, gelegentlich eines Aufenthaltes des Prinzen in Paris.

84 Bildnis des Schriftstellers Ducl s (Ec. La Tour 21).
Pastell, Papier, hoch 44, breit 35 cm.
La Tour porträtierte zweimal Duclos. Die Bildnisse wurden 1748 und 1753 im Salon ausgestellt. Wir haben offenbar das spätere Bildnis vor uns.

85 Bildnis einer jungen Dame, Skizze (Ec. La Tour 45).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 22 cm.

86 Weiblicher Studienkopf (Ec. La Tour 56).
Pastell, Papier, hoch 38, breit 30 cm.

87 Skizze für ein Frauenbildnis (Ec. La Tour 37).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

88 Bildnis des Grimod de la Reynière (Ec. La Tour 2).
Pastell, Papier, hoch 80, breit 74 cm.
1751 im Salon ausgestellt.

89 Bildnis einer jungen Dame, Studie (Ec. La Tour 54).
Pastell, Papier, hoch 38, breit 30 cm.

90 Bildnis der Tänzerin Puvigné, Skizze (Ec. La Tour 39).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

91 Bildnis des Malers Jean Restout (Ec. La Tour 18).
Pastell, Papier, hoch 41, breit 31 cm.
Studie für das 1738 im Salon ausgestellte große Porträt Restouts, das sich jetzt im Louvre befindet.

92 Bildnis des Philosophen d'Alembert (Ec. La Tour 80).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
Skizze für das 1753 im Salon ausgestellte Bildnis.

93 Selbstbildnis des Künstlers (Ec. La Tour 68).
Pastell, Papier, hoch 38, breit 30 cm.

94 Bildnisskizze Crébillons (Ec. La Tour 44).
Pastell, Papier, hoch 31, breit 22 cm.
Das nach der Skizze ausgeführte Bildnis wurde 1761 im Salon ausgestellt.

95 Skizze für das Bildnis eines Mannes, angebl. des Malers Chardin (Ec. La Tour 38).
Pastell, Papier, hoch 38, breit 30 cm.
Es besteht keine physiognomische Übereinstimmung mit den beiden Selbstbildnissen Chardins im Louvre und dem ebenfalls dort ausgestellten Porträt Chardins von La Tour.

96 Bildnis der Tänzerin Camargo (Ec. La Tour 60).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

97 Bildnis der Schauspielerin Dangeville (Ec. La Tour 64).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

98 Bildnis der Mme. de la Boissière (Ec. La Tour 63).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.

99 Bildnis der Gattin des Malers und Stechers J. B. Massé, Skizze (Ec. La Tour 49).
Pastell, Papier, hoch 30, breit 24 cm.

100 Bildnis des Malers Charles Parrocel (Ec. La Tour 14).
Pastell, Papier, hoch 56, breit 44 cm.

101 Bildnis des Abbé Hubert (Ec. La Tour 1).
Pastell, Papier, hoch 79, breit 98 cm.
1742 im Salon ausgestellt.

102 Bildnis des Jean Jacques Rousseau (Ec. La Tour 12).
Pastell, Papier, hoch 45, breit 34 cm.
Wiederholung eines 1753 im Salon ausgestellten Bildes, das von Rousseau der Marschallin von Luxemburg geschenkt wurde und sich heute im Museum zu Genf befindet. Ob unser etwas kleinlich und ängstlich ausgeführtes Exemplar wirklich von La Tour herrührt, möchte ich bezweifeln.

103 Bildnis der Marie Fel, Freundin des Künstlers (Ec. La Tour 69).
Pastell, Papier, hoch 32, breit 24 cm.
1757 im Salon ausgestellt.

La Tour (Schule)

104 Bildnis einer älteren Dame.
Pastell, Papier, hoch 54, breit 44 cm.
Madame Delcroix, St. Quentin.

Le Moyne, François
geboren 1688 in Paris, gestorben 1737 ebendaselbst

105 Narziß.
Leinwand, hoch 137, breit 85 cm.
Gestochen von Pelletier.
Baron de Chauvenet, Lesdains.

Lépicié, Michel Nicolas Bernard
geboren 1735 in Paris, gestorben 1784

106 Narziß. Bezeichnet: Lépicié/1775.
Leinwand, hoch 111, breit 143 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Monpetit, Arnaud Vincent de
geboren in Maçon 1713, gestorben in Paris 1800

107 Bildnis des Dichters Alexis Piron. Bezeichnet: V. de Monpetit/P 1777.
Glas, Öl, hoch 64, breit 52 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Pater, Jean Baptiste
geboren 1696 in Valenciennes, gestorben 1736 in Paris

108 Schäferin und Faun.
Eichenholz, hoch 17, breit 22 cm.
Die Zuschreibung an Pater kann nicht als zuverlässig gelten.
Justizpalast, St. Quentin.

Perronneau, Jean Baptiste
geboren 1715 in Paris, gestorben 1783 in Amsterdam

109 Bildnis des Malers La Tour. Bezeichnet: Perronneau/jenv. 1750.
Pastell, Papier, hoch 56, breit 48 cm.
Ecole La Tour, St. Quentin.

Rottenhammer, Johann
geboren 1564 in München, gestorben in Augsburg 1623

110 Der Sündenfall.
Kupfer, hoch 18, breit 24 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Sienesischer Meister des 14. Jahrhunderts

111 Thronende Madonna mit dem Kinde, zu den Seiten des Thrones vier Engel und die Apostel Petrus und Paulus.
Pappelholz, oben in gotischem Spitzgiebel auslaufend, hoch 50, breit 24 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Strozzi, Bernardo, genannt il Prete genovese
geboren in Genua 1581, gestorben in Venedig 1644

112 Johannes der Täufer als Knabe mit dem Lamm.
Leinwand, hoch 72, breit 58 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Tirman
französischer Maler, in der Mitte des 18. Jahrhunderts in St. Quentin tätig.

113 Bildnis einer Dame aus der Familie Le Caisne.
Papier, Pastell, hoch 45, breit 36 cm.
Auf der Rückseite: J'ai été peinte le vingt-sept fevrier mil sept cent cinquante neuf . . . . . par le sieur Tirman le jeune, peintre à Saint-Quentin.
Justizpalast, St. Quentin.

Tocqué, Louis
geboren 1696 in Paris, gestorben ebendort 1772

114 Bildnis der Suzanne Cromelin.
Leinwand, hoch 75, breit 63 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Van Loo, Carle
geboren 1705 in Nizza, gestorben 1765 in Paris

115 Allegorie der Malerei.
Leinwand, hoch 54, breit 44 cm.
École La Tour, St. Quentin.

Valenciennes, Pierre Henri
geboren 1750 in Toulouse, gestorben 1819 in Paris

116 Ideallandschaft.
Leinwand hoch 85, breit 114 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Vernet, Joseph
geboren 1714 in Avignon, gestorben 1789 in Paris

117 Küstenlandschaft. Bezeichnet: J. Vernet / 1769.
Leinwand, hoch 83, breit 99 cm.
Mr. Blavin, Fresnoy-le-Petit.

Viollet-le-Duc, Adolph
geboren 1817 in Paris, gestorben daselbst 1878

118 Der Park von St. Cloud. Bezeichnet: Adolph Viollet-le-Duc/1859.
Leinwand hoch 89, breit 129 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Vouet, Simon (zugeschrieben)
geboren in Paris 1582, gestorben ebendort 1641

119 Wunderbare Heilung von Pestkranken. Entwurf für ein größeres Gemälde.
Papier auf Holz geklebt, hoch 29, breit 36 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Watteau, Louis Joseph
geboren in Valenciennes 1731, gestorben 1803 in Lille

119 a Der Abschied des Rekruten.
Leinwand, hoch 69, breit 87 cm.
Mme. Henry Sculfort, Maubeuge.

ZEICHNUNGEN

Boucher, François
geboren 1703 in Paris, gestorben 1770 in Paris

120 Die Anbetung der Könige.
Lavierte Federzeichnung auf weißem Papier, hoch 30, breit 26 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Falconet, Pierre Etienne
geboren als Sohn des obenerwähnten Bildhauers Etienne-Maurice 1741 in Paris, gestorben ebendort 1791

121 Bildnis des Joseph Paillet. Bezeichnet: P. Falconet fils. del 1788.
Papier, Bleistift und weiße Kreide, hoch 18, breit 12,7 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

122 Bildnis der Gattin des J. Paillet, Marie Soissons. Bezeichnet P. Falconet fils. del 1789.
Papier, Bleistift und weiße Kreide, hoch 18, breit 12,8 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Fragonard, Jean Honoré
geboren 1732 in Grasse, gestorben 1806 in Paris

123 Der Stier.
Pinselzeichnung in Sepia auf weißem Papier, hoch 35, breit 47 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Opitz, Georg Emanuel
geboren zu Prag 1775, noch 1819 tätig

124 Frisierstube. Bezeichnet: erfund. und gezeich. von G. Opiz.
Wasserfarbe auf weißem Papier, hoch 30, breit 35 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

125 Barbierstube. Bezeichnet: erfund. und gezeich. von G. Opiz.
Wasserfarbe auf weißem Papier, hoch 30, breit 35 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

BILDTEPPICHE

Brüsseler Bildteppich um 1500

126 Drei Szenen aus der Geschichte Johannes des Täufers — Geburt des Johannes — Namensgebung — Abschied von den Eltern.
Hoch 290, breit 530 cm.
Geheimrat Dr. M. J. Friedländer hält nach einer Photographie den Gobelin für eine Brüsseler Arbeit um 1490—1510 und zwar zu einer Gruppe von Tapisserien gehörig, deren Entwürfe wahrscheinlich von dem Maler Jan van Roome herrühren.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

Flämischer Bildteppich vom Anfang des 16. Jahrhunderts

127 Heimkehr des Tobias (Fragment).
Hoch 285, breit 153 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Flämischer Bildteppich des 17. Jahrhunderts

128 Die Königin von Saba vor Salomon.
Hoch 310, breit 500 cm.
Der Entwurf stammt von einem Rubensschüler.
Mr. Brassée, Hombliéres.

Französischer (?) Bildteppich des 16. Jahrhunderts

129 Szene aus der Legende eines Heiligen.
Rechts stark beschnitten, hoch 270, breit 230 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

Französischer Bildteppich vom Anfang des 18. Jahrhunderts

130 Sogenannte Verdure: Bäume, Pflanzen und Vögel. In der Umrahmung Blumensträuße und Früchte.
Hoch 273, breit 340 cm.
Mr. Brassée, Homblières.

Französische Bildteppiche vom Ende des 18. Jahrhunderts

131 Zwei ländliche Szenen.
Hoch 170, breit 166 und 245 cm.
Mr. Laporte, St. Quentin. Zwei dazugehörige Gobelins aus gleichem Besitz im Magazin.

Französische Bildteppiche aus der Mitte des 19. Jahrhunderts

132 Die vier Erdteile: Europa, Asien, Afrika, Amerika in Landschaften dargestellt.
Hoch 235, breit 126 cm.
Madame Theillier, St. Quentin.

MÖBEL

133 Französischer Schrank vom Ende des 16. Jahrhunderts.
Eiche, hoch 189, breit 155 cm.
Madame Theillier, Schloß Grand Priel.

134 Elsäßer Schrank aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.
Nußbaum, hoch 250, breit 170 cm.
Mr. Th. Eck, St. Quentin. Die aufgestellten Fayenceteller (Rouen) aus dem Besitz von Mr. Laporte, St. Quentin.

135 Französische Kommode v. Anfang des 18. Jahrhunderts (Régence).
Nußbaum mit Goldbronzebeschlägen, hoch 83, breit 130 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

136 Französische Kommode aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Nußbaum mit Goldbronzebeschlägen, hoch 85, breit 130 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

137 Französische Kommode aus der Mitte des 18. Jahrhunderts (Louis XV.).
Nußbaum mit Goldbronzebeschlägen, hoch 85, breit 130 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

138 Französischer Schreibtisch aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Louis XVI.).
Nußbaum und andere Hölzer (Marqueterie), hoch 102, breit 94 cm.
Museum Lécuyer, St. Quentin.

139 Französischer Sekretär aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (Louis XVI).
Palisander, mit Goldbeschlägen, hoch 102, breit 133 cm.
Justizpalast, St. Quentin.

140 Zwei französische Wandtische vom Anfang des 19. Jahrhunderts (Empire).
Mahagoni mit Goldbronzebeschlägen, hoch 95, breit 146 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

141 Französischer Wandtisch vom Anfang des 19. Jahrhunderts (Empire).
Mahagoni mit Goldbronzebeschlägen hoch 108, breit 127 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

142 Französischer Tisch (rund) vom Anfang des 19. Jahrhunderts.
Mahagoni mit Goldbronzebeschlägen, hoch 85 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

143 Sofa mit Gobelinbezug (Aubusson) aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.
Hoch 106, breit 205 cm.
Graf v. Thieffreu de Layens, Tincourt-Boucly.

144 Zwei Sessel mit Gobelinbezug, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (Louis XVI.).
Hoch 87, breit 58 cm.
Mr. Laporte, St. Quentin.

145 Sofa mit Gobelinbezug (Beauvais), Anfang des 19. Jahrhunderts (Empire).
Hoch 109, breit 210 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

146 12 Armsessel mit Gobelinbezug (Beauvais), Anfang des 19. Jahrhunderts (Empire).
Hoch 105, breit 63 cm.
Herzog v. Vicenza, Caulaincourt.

147 4 Polsterstühle mit Gobelinbezug (Beauvais), Anfang d. 19. Jahrhunderts (Empire).
Hoch 93, breit 50 cm.
Herzog von Vicenza, Caulaincourt.

148 Wanduhr mit Konsole aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.
Auf dem Zifferblatt: Cormasson à Paris.
Bronze und grüner Lack, hoch 125, breit 50 cm.
Museum von Péronne.

149 Standuhr aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Auf dem Zifferblatt: Lebon à Paris.
Bronze und Schildpatt, hoch 32, breit 21 cm.
École La Tour, St. Quentin.

CLARK ART INSTITUTE
WILLIAMSTOWN
MASS.
LIBRARY

Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Krais in Stuttgart